la

CRITICA CINEMATOGRAFICA

SOMMARIO

L'ERA DELLA QUALITÀ - DEL NEOREALISMO di C. Vincent - *CINEMA: ARTE INFERIORE? di* S. Frosali - *INTRODUZIONE ALLA FILMOLOGIA di* M. Verdone - *LAMENTO PER I MORTI DEL CINEMA - UMILTÀ DI FEYDER di* G. Aristarco - *DAL TACCUINO DI UN MONTATORE di* M. Serandrei - *GIORNI PERDUTI - LA FINE D. S. PIETROBURGO di* R. Renzi - *PAGINE AUTOBIOGRAFICHE di* J. Ivens - *SETTE COLLI di* M. Verdone - *DIARIO ROMANO di* J. G. Auriol - *LETTERE AL DI RETTORE - INVOLUZIONE DI CARNÉ di* G. Carancini - *RETOUR DE PARIS di* S. Romano - *VENTICELLO DEI CAMPI ELISI di* L. Bocchi - *CINEMA AMERICANO: CINQUANT' ANNI DOPO di* Budd Schulberg - *RASSEGNA DEI CINE CLUBS - Acqueforte di* F. L. Goya *e disegni di* Carlo Mattioli.

rassegna mensile

RASSEGNA DEI CINE CLUBS

★

BOLOGNA

Franco Cocchi ci scrive che al Circolo Bolognese del Cinema le proiezioni di maggio hanno avuto fasi alterne. Infatti, per la verità, l'unico film che possa degnamente chiamarsi «classico» è stato: Il cappello di paglia, *cui ha fatto seguito* Dritto de ulzano *nell'edizione italiana. Nella terza mattinata furono presentati: il documentario sovietico* Nelle sabbie dell'Asia centrale (1946) *di Aleksander Sguridi; due primitivi del 1905 circa:* Il natale dei sei piccoli ricchi e dei sei piccoli poveri *(favola di Dujardin recitata dagli allievi dell'Opéra),* Dà marito alla serva; *e uno dei tentativi d'avanguardia di Clair:* Le voyage imaginaire.

Al posto della Madre *di Pudovkin, già fissata in precedenza con la Cineteca Italiana, questa, per ragioni di carattere organizzativo, ha inviato (triste cambio)* La donna pagina *di De Mille. Prima del film è stato proiettato il documentario* Drifters (1929) *di John Grierson.*

Il mese è terminato con un espressionista tedesco: Nosferatu *di Murnau e il documentario* Night Mail (1935) *di Basil Wright.*

VERONA

Con la fine di maggio si è chiuso il primo anno di vita del Circolo del Cinema di Verona.

Primo anno, anno di esperienza, anno di sacrifici da parte di dirigenti, però, ripagati da un buon successo. Oggi tirando le somme possiamo dire: trentuno proiezioni organizzate con cura e scegliendo nei limiti del possibile films di particolare valore artistico; un centinaio di soci che hanno seguito con vivo interesse tutte le nostre manifestazioni.

L'attività del nuovo anno sociale avrà inizio nel prossimo settembre.

TRIESTE

«1860», *proiettato la mattina del 30 maggio, ha concluso il primo ciclo di attività cinematografica della Sezione dello Spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti. Dal 15 febbraio in poi hanno avuto luogo 17 proiezioni mattinali, svolte regolarmente, con poche sostituzioni. In sostanza un'unica promessa mancata:* La fine di St. Pietroburgo *di V. Pudovkin, rifiutato perchè in cattive condizioni, un unico film non previsto e non voluto:* Il carro fantasma *di J. Duvivier, che peraltro è servito a rimpiazzare in extremis un mancato arrivo, un unico film non apparso degno delle sue pretese:* Il maestro di *S. Gherassimov. Le proiezioni si sono succedute in tre cinema diversi secondo il seguente ordine: 1° mattinata dedicata al film comico con* The firemen *di C. S. Chaplin,* Il rullo compressore *di W. Disney e* Il milione; *2°) mattinata commemorativa di S. M. Eisenstein con* Alexander Nevsky; *3°)* La femme de nulle part *di Delluc e* Terre sans pain *di L. Bunuel; poi* Ivan il Terribile, L'uomo di Aran, Gouppi Mains Rouges *di J. Berlier,* La porta del cielo *di V. de Sica,* Mademoiselle Docteur, Nelle sabbie dell'Asia Centrale *di A. Sguridi,* I vinti *sul tondo, ecc. ecc.*

L'interesse è stato vivo e costante: si pensi alle discussioni suscitate da Alexander Nevsky, *che si protrassero anche fuori della sede fino a tarda ora notturna, da* Ivan il terribile, *che furono riprese anche da altre sezioni del Circolo. Il pittore Nino Berizzi, dopo aver visto* Lampi sul Messico *sentì il bisogno di correre allo studio e di lavorare fino alla mattina seguente.*

REGGIO

Il Circolo del cinema ha iniziato la sua attività a Reggio nell'autunno del 1945 con la proiezione di 13 *pellicole, per un periodo di circa due mesi, tra le quali:* Lampi sul Messico, Tubù, Metropolis, Il Milione *e* Tutto il mondo ride.

Dopo un anno e mezzo di sospensione, durante il quale si è provveduto a eliminare le difficoltà che avevano ostacolato la prima stagione, il circolo del cinema associandosi al centro studi B. Pascal che aveva nel suo programma l'inizio di un'attività cinematografica, ha ripreso nel gennaio del 1948 le proiezioni settimanali presentando sino ad oggi 18 *film.*

La stagione ha compreso un gruppo di anteprime: Alexander Nevskj, Western approaches, Sul sentiero degli animali e Nelle sabbie dell'Asia centrale *e numerose, importanti retrospettive tra le quali segnaliamo:* La passione di Giovanna d'Arco, La fine di S. Pietroburgo, L'uomo di Aran, Le quai des brumes, Don Chisciotte, L'angelo del male, 14 luglio, *ecc.*

La stagione che si era iniziata in modo molto favorevole non è stata seguita da tutti i soci fino alle ultime proiezioni, costringendo a modificare i progetti di più vasta attività che si erano formulati in base alle prime adesioni, tuttavia essa oltre al successo comunque soddisfacente, ha fornito utili dati per l'attività del prossimo anno: l'opportunità di iniziare le proiezioni nei primi mesi di autunno e non protrarle oltre la primavera; la necessità di un accordo nazionale che regoli nel modo più favorevole i rapporti dei circoli con la S.I.A.E.; l'estensione per quanto possibile delle facilitazioni attuate per i grandi centri ai circoli delle città minori; una maggiore intensità di rapporti e di collaborazione tra i vari circoli e la Federazione.

FIRENZE

Il Cine Club Primi Piani, che si è costituito a Firenze recentemente, ha iniziato la sua attività con la proiezione di Lampi sul Messico *integrata da* Le dernier milliardaire *di Clair. Lo spettacolo è stato introdotto dalla romantica figura di Ariele Cirazzi in cui chiara esposizione è stato vivamente applaudito.*

Il Consiglio del Cine Club è formato da Elio Sermi, Alberto Predieri, Piero Tarchetti, Piero Ruffilli, Sergio Frosali, Guglielmo Amerighi, Ariele Cirazzi, Tiziano Fantoni, Gianni Koenig, Gianni Chiassarini e Luigi Gori, che ne è il presidente.

L'associazione raccoglie nelle sue file gli elementi più in vista dell'ambiente cinematografico di Firenze e ha ricevuto fin da questa prima manifestazione la sua grande adesione, di cui indice preciso ne è anche l'interesse con cui è stata seguita la fine di Eisenstein e nelle discussioni che sono state sollevate intorno a questo film, che, giunto a noi in condizioni pietose, ha subito una analisi attenta, e una critica quasi filologica. Il Cine Club «Primi Piani» si ripromette di iniziare una stretta collaborazione con tutti i Cine Club d'Italia e si rivolge tramite agli stessi dalle colonne di questo giornale. Tale collaborazione va naturalmente studiata ma dovrebbe in principio essere una conoscenza diretta tra i soci di città che, magari vicine, sono però completamente staccate e i cui ambienti cinematografici si ignorano a vicenda. Perciò rivolgiamo oggi stesso a tutti, ma principalmente ai circoli toscani, diciamo: «Troviamoci insieme, scriviamoci, discutiamo e il cinema, sia come studio, e ne più sostanzialmente come sviluppo estetico, ne sarà senza dubbio avvantaggiato».

La attività di «Primi Piani» per il mese di Giugno sarà la seguente: proiezione di Alessandro Nevsky *il 9,* Como di Aran *il 16 e* Quatorze juillet *il 23; e di alcune anteprime.*

Inoltre sono stati presi accordi preliminari per una riunione totale delle forze cinematografiche della nostra città, in specie con il Circolo fiorentino di Cultura Cinematografica.

NOTIZIE

Il Centro Cinematografico dell'Università di Padova prepara una bibliografia generale del Cinema. Questa bibliografia comprenderebbe circa 7 - 8 mila voci, classificate per materie e sarà pubblicata in italiano francese e inglese. L'opera è diretta da Carl Vincent.

Venezia sarà quest'anno, se si eccettua Locarno - che non ha che un riflesso internazionale minore - il solo Festival internazionale del cinema. Infatti Cannes non avrà luogo, Bruxelles, per il quale era stato previsto un bilancio di 150 milioni di lire, è stata rinviata al 1949. Gli americani verranno a Venezia ufficialmente, avendo il Comitato della Mostra ricevuto un «decreto» di Mr. Johnston, presidente della M.P.A., può non vorrà completamente italiana. L'interesse di Venezia sarà aumentato se saranno realizzati due progetti che sono stati presi in considerazione in questi giorni: una mostra di storia del cinema attraverso la fotografia, di cui la presentazione sarebbe affidata a due storici, e un congresso di storici ed estetici del cinema. Da questo ultimo, se si crede a certe indiscrezioni, potrebbero uscire iniziative interessanti.

Giugno - Luglio 1948 *Anno III, N. 9*

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

RASSEGNA PERIODICA

Esce una volta al mese - Un numero costa L. 100 - L'abbonamento ai nove numeri del 1948 costa L. 800 - L'abbonamento dal n. 1 costa L. 1000 - Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III - Gli uffici di Direzione, Redazione, e Amministrazione sono in Parma, Via Vitt. Emanuele N. 57 - Telefono 46-33 - Conto Corrente Postale N. 8-5199

Acquaforte di F. L. Goya

A U T O R I T R A T T O

Mentre nuovo flagello già s'annuncia
La "Critica„ impassibil non rinuncia.

L'era della qualità

Con questo nuovissimo slogan Hollywood, da tempo per varie cause finanziarie e spirituali insieme cerca di farsi coraggio. I fatti che l'hanno messa sul chi vive sono: la perdita di un sacco di mercati, specie europei, dovuta qua all'abbassarsi della saracinesca di ferro, là alla penuria di dollari; la giusta, persino eccessiva severità della migliore intellighentsia americana verso i prodotti californiani, grossi, colorati e insipidi come la frutta di maggio; il fiuto magari puramente industriale della anche industriale stanchezza di una produzione che da più di dieci anni ormai non aveva rinnovato gli impianti (mentre automobili, aeroplani, frigoriferi, apparecchi radio, cravatte, ecc. si erano fulmineamente trasformati nel dopoguerra); una certa paura fra pelle e pelle che la mise a Europa, tenuta in vita a spese dei contribuenti americani, tornasse a prendere in mano la barca del cinema; e altri sintomi di ordine interno a noi non noti.

Sui mali tutti si sono trovati d'accordo: sulle origini di esso, vicine e remote, l'accordo non è stato più unanime, sui rimedi poi stanno addirittura accapigliandosi.

C'è, non stiamo a far nomi, chi dice che bisogna disintellettualizzare. Avete capito: disintellettualizzare e intensificare la produzione dei musicals più idioti, dei tecnicolor più caramellati, delle soap-operas più disgustose. Sì, perchè il pubblico sarebbe stufo dell'eccessivo sforzo intellettuale che deve fare per seguire tutti quei drammi psicanalitici o comunque al di sopra della comprensione del bambino di sei anni compiuti.

Dall'altra parte Samuel Goldwin e tutti gli altri più pensosi produttori della Mecca del Cinema, sensibili alle ruvide Veneri rossellniane, alle streghe dunesi, ai corvi di Franciu, alle chronic plays *anglosassoni, insistono di spazzar via la paccottiglia ormai polverosa accumulatasi negli studios dopo che il primo vigore creativo si era inaridito affiancando per cedere il posto al puro mestiere. Perchè, dicono, se avremo il coraggio di rinnovarci il pubblico finirà per seguirci, come ha sempre fatto.*

Su questo importante argomento hanno scritto un po' tutti in America e persino l'edizione parigina della « New Yorker Herald Tribune », avarissima di spazio, vi ha dedicato una serie di articoli.

Sull'esito di questa costruttiva polemica non è facile pronunciarsi, ma esso ci pare degno della più grande attenzione anche nei riflessi del nostro cinema. Può darsi che nessuna delle due tesi prevalga, che s'arrivi, come succede, a un compromesso; sta però il fatto che il non indifferente gruppo di uomini intelligenti e desiderosi di libertà creativa che vegeta, mordendo il freno, nell'infernale sobborgo di Los Angeles chiamato Hollywood, se gli danno via libera possa riservarci molte sorprese.

E non vorremmo che da noi invece, per un male inteso spirito di cassetta, ci si mettesse su quella strada di facilona condiscendenza ai più bassi istinti del pubblico che gli americani più avvertiti pensano di abbandonare, sicuri che anche commercialmente la qualità finirà per vincerla.

Sarebbe bella che, dopo aver mostrato agli americani il valore poetico di un muro vero, di una strada vera, di un cielo vero, cioè dopo avergli dato una salutare lezione di realismo, si finisse (molta produzione nostra annunciata qua e là sembra darci anche troppo ragione) per annegare in quella palude di conformismo da cui essi mostrano per tanti segni di volersi salvare.

DEL NEOREALISMO

Sul neo-realismo di Rossellini, Zampa, De Sica e di qualche altro non sono mancati i commenti. Tuttavia è all'estero che si è colto meglio il suo valore e il suo interesse. E ciò per diverse ragioni. Sarebbe lungo e certamente inutile specialmente se si pensa al proverbio per cui nessuno è profeta in patria, esporle qui. La critica italiana ha fatto ecu. Oggi essa sembra condividere, nelle sue deduzioni d'ordine generale sul movimento e, se volete, sulla scuola, certi triti argomenti le cui origini risalgono ad alcuni battiti parigini.

Io non so se in Italia ci si sia già resi conto che la critica parigina è ciò che con un'immagine azzardata si potrebbe chiamare una critica d'orchestra: alcuni signori, « musicanti di spalla », danno il tono, gli altri si accodano. Per di più essa in parecchi casi è sviata dalla sua autentica funzione da un'eccessiva tendenza letteraria.

Colpiti dal contrasto fra il realismo francese, realismo per partito preso, di pessimismo, di disordine, di sordidezza, di inerzia morale e di scialberia - si potrebbero contare sulle dita i film francesi puramente realisti realizzati negli ultimi quindici anni - e invece l'interesse degli italiani per una profonda verità umana, per una semplice poesia quotidiana, i « musicanti di spalla » lasciarono sgorgare la loro ammirazione. Il realismo nudo, senza situazioni artificiose, senza personaggi costruiti, senza ricerche artificiose di atmosfera, e di cui si era perduto il ricordo dal tempo della dispersione della prima scuola scandinava e - or sono tre lustri - da quella del gruppo germanico costituito da Dudow, Trivas, Boese, George, Steinhoff, li aveva colpiti per il suo grande potere drammatico, assai differente da quello del realismo involontario americano e dei realismi inglese e russo, i quali, per vie differenti, eguagliano gli eccessi dei realisti parigini oppure rivelano eccessi propri.

Ciò condusse ad un'esaltazione verbale, spesso senza misura, del « neo-verismo italiano ». La ventata aveva spazzato le tradizioni del dramma, romantico e mondano e delle rievocazioni storiche, proprie degli studi di Roma. Una nuova scuola italiana era nata. Viva dunque il cinema italiano!

Lo storico René Jeanne, uno dei rari osservatori stranieri bene informati sull'evoluzione del cinema peninsulare, scrisse poco dopo in « Ciné-Club », organo della federazione francese dei Ciné-Clubs, che sembrava che solo il caso o piuttosto la necessità, avesse condotto gli autori di films italiani a scendere nella strada, a cercarvi la loro ispirazione, a prendervi gli elementi e lo sfondo delle loro opere unitamente ai loro attori, a sostituire insomma il documento all'artificio, la realtà all'arte.

Questa tesi errata perchè troppo radicale, troppo limitativa vorrà aprire gli occhi a molti:
i film veristi non costituirebbero che una parte dell'apporto italiano, essi non sarebbero che il prodotto del clima contingente della liberazione, il « neo-verismo » non sarebbe che un fungo.

E taluni in Italia riprendono tali temi proprio nel momento precario in cui dei produttori, malgrado la lezione dei successi non soltanto morali ma anche materiali di questo neo-realismo in Europa e in America, tendono a tirare il collo alla semplicità e a ritornare ai vecchi errori, scalzando così il nascente prestigio della giovane scuola italiana.

A mio avviso si è mal compreso l'origine e il carattere del neo-realismo romano. Esso costituisce un movimento cinematografico originale, paragonabile, per l'influsso che può esercitare, a quelle correnti che seguirono e concorsero all'evoluzione dell'espressione cinematografica specialmente dal 1917 al 1930.

Esso non è il risultato fortuito di circostanze momentanee, ma risponde a una concezione del tutto particolare, ragionata della creazione cinematografica.

Esso ha veramente poco a che vedere con circostanze contingenti e se talvolta si può invocare il clima della liberazione, è solo come un elemento che ha potuto solo favorire ed aiutare il suo sviluppo e non determinarlo del tutto.

A sostegno di questa osservazione personale, sottolineerò il fatto che il realismo italiano risale almeno al 1942, a « Uomini sul fondo » di De Robertis e, se si vuole, a certe sequenze di « Quattro passi fra le nuvole » di Blasetti, il quale, se ben ricordo, fu di poco posteriore. Quale realismo più puro si può trovare, di quello che domina l'opera di De Robertis?

Con la sua semplice verità, espressa da uno stile rigoroso, che racconta una tragedia sottomarina, la cui forza drammatica tanti registi avevano cercato invano di esprimere attraverso il realismo ricostruito, egli ha incrementato la tendenza, rivelandole una dottrina, delle regole, un autentico « Compendio scolastico ».

Se si ha presente l'evoluzione dell'arte cinematografica, l'organizzazione del cinema, la diversità di intenti e di tendenze che condizionano l'attività dei registi, ci si rende conto che sarebbe difficile, se non inutile, voler mantenere nella sua integrità una « dottrina », voler limitare i modi della creazione cinematografica; all'incontro ciò sarebbe un errore.

Il caso dell'espressionismo ne è in parte l'illuminazione e la prova. Ciò che nel caso del neo-realismo italiano bisogna salvare ad ogni costo, è lo spirito che esso ha generato.

Già in « Caccia tragica » De Santis si è allontanato dalla dottrina, facendo delle concessioni al lirismo (si ricordi la scena finale). Ma ne ha conservato lo spirito.

E ciò è l'essenziale.

CARL VINCENT

CINEMA: ARTE INFERIORE?

I dettagli che appaiono nelle opere letterarie - sieno d'ambiente come le poltrone di una sala o personali come il sorriso e il gesto di un personaggio - procedono direttamente dalla mente dello scrittore. Se Tolstoi trova modo in *Guerra e pace* di descriverci la corporatura di Pierre Bezuhof, è perchè essa è pensata in perfetto accordo col carattere dell'eroe. Se Proust descrive nei dettagli l'appartamento di Odette de Crecy, quei dettagli non sono casuali nè esterni, perchè rappresentano al vivo la psicologia di quella donna e il gusto dell'epoca. L'opera letteraria non può - è naturale - mostrarci le persone e i loro atti in tutta l'evidenza materiale, in carne e ossa; può soltanto farcene sentire alcuni elementi materiali; ma solo quando essi sono collegati a un'idea e rispondono ai bisogni di far capire qualcosa: quando insomma parlano all'intelletto del lettore. Nella letteratura, che è il dominio del fantastico, ogni realtà che l'autore ci mostra è voluta e significativa. (Questo nonostante le numerose eccezioni delle opere realistiche e mediocri. Ad esempio delle quali basta citare quei romanzi che sono tutto un accumulo di particolari, di impressioni mal digerite, di fatti orrendi ma esterni: come le opere di Dos Passos esteriormente piene di cose ed interiormente ben vacue).

Nel cinema le cose materiali (volti, sguardi, case, vie) non emanano necessariamente dal pensiero dell'autore ma possono essere, e quasi sempre sono una realtà intrasfigurata, una materia bruta: fuori del pensiero e dell'immaginazione, quindi anche dell'arte. I riccioli di una protagonista, un effetto di luce sull'acqua, preesistevano alla macchina che li ha riprodotti ed entrano nel film tali e quali, sia pur valorizzati dall'angolazione e dall'illuminazione speciale. Ora, il problema che si presenta all'artista cinematografico (al regista, per intenderci) è di non mostrare niente che non sia significativo, di non arrestare un raggio di luce o la pettinatura di un'attrice a meno che non apportino un contributo necessario allo svolgimento psicologico e a quello armonico, tematico e ritmico del film. Come un grande scrittore ci mostra di quando in quando un sorriso, un gesto caratteristico di un personaggio, così un futuro grande artista del cinema dovrà rifuggire dalle immagini troppo genriche, nelle quali non appare la potenza creatrice ed isolatrice della fantasia, e mostrare solo dei particolari che abbia a lungo meditati fino a spogliarli di ogni superfluità e di ogni elemento intrasfigurato, e nei quali sieno nettamente impressi i segni della sua fantasia e del suo genio.

A questa condizione ideale di originalità hanno mirato i migliori cineasti: si riconosce un buon film di Eisenstein o di Pabst fin dalle prime inquadrature, come pure un film di quegli altri tre o quattro registi veramente creatori; lasciando da parte altri buoni cineasti come Ford o Duvivier che non sono dei veri creatori ma degli ottimi fabbricatori dotati di un sicuro senso dello spettacolo e assistiti di quando in quando da un pizzico di genialità. E tuttavia, nonostante qualche risultato raggiunto da quei primi cinque o sei, si ha, anche dalle loro opere, un senso d'insoddisfazione, e si è tratti a pensare che il cinema dovrebbe spingersi un po' più oltre per poter essere considerato *arte* nello stesso senso puro ed assoluto in cui lo sono letteratura e pittura.

Allora sorge la domanda: sarà mai fatto qualche passo in avanti?

Molti hanno tentato di liberare il cinema dai suoi pesi morti: per merito loro si sono avuti i films d'avanguardia, i mille generi di cinema puro, dai disegni animati geometrici tipo Fischinger alle libere associazioni oniriche di *Entr'acte*. Tutti tentativi e non più malgrado qualche risultato parziale. E ciò perchè nascevano da una smania d'originalità e da un desiderio di novità, non da una vera e propria necessità intima e poetica.

Comunque, questi tentativi hanno un valore: sono sintomi del disagio e dell'insofferenza di alcune persone intelligenti di fronte alla mediocrità della produzione corrente, anche di quella che in mancanza di meglio definiamo *buona*.

Soltanto gli americani sono andati esenti da tale insofferenza; e lo si capisce, in un popolo giovane che di tutto si contenta e non è sensibile ai raffinamenti intellettuali propri alle civiltà e alle società più antiche. Perfino i maggiori cineasti americani, i più indiscutibilmente sinceri e intelligenti, Chaplin e Vidor, hanno uno stile semplice e sommario che li distingue appena dai loro commercialissimi compatrioti. (Invece in Europa, per esempio da un Eisenstein, il cinema è portato a uno stilismo ben più pronunciato e cosciente).

Sembrerebbe che si potesse raggiungere una maggior trasfigurazione degli oggetti mediante un uso se non esclusivo certo più frequente del primo piano. Esso stacca gli oggetti dallo spazio, li isola, li sottrae alla contingenza e li fa diventare entità fantastiche. Non dimentichiamo che il cinema è in certo senso l'invenzione del montaggio e del primo piano.

Ma se riflettiamo siamo tratti a concludere che troppe difficoltà si oppongono a un'evoluzione in questo senso. Il cinema è troppo legato a coefficienti economici per potersi prendere la libertà di infischiarsi del pubblico. E invece le grandi opere di ogni arte nascono sempre, appunto per la loro grandezza, a rischio di trovarsi isolate e inapprezzate, e solo dopo lunghi anni conquistano nella storia il posto che loro compete. Dite un po' cosa sarebbe successo se Baudelaire per comporre i *Fleurs du mal* avesse dovuto aspettare il benestare di un editore. Invece quel libro potè nascere proprio perchè la letteratura è un'arte indipendente per la quale occorrono solo carta, penna e inchiostro. Da questo punto di vista invece il cinema, coi milioni che esige, non potrà mai aver speranze.

Inoltre un'altra sgradevole circostanza è a suo carico. Gli è necessaria tutta un'organizzazione, lo opprime tutta una serie di vincoli, di contratti, di difficoltà. Vi par semplice dover girare quella data scena in quel certo giorno, entro quelle tali ore? Sarebbe come se un poeta si sentisse dire: il ventidue del mese prossimo ti metterai a tavolino e scriverai in versi le precise cose che ti dirò. Ora è certo che il regista ha pensato molte cose prima di accingersi a girare una scena e sa quel che dovrebbe ottenere; ma quante cose gli sfuggiranno! come resterà sempre meccanico e schematico rispetto alla sua visione personale (ammessa la probabilità infinitamente rara che un regista abbia una visione personale). Pensate che invece ad uno scrittore o ad un pittore è permesso cancellare, lavorare quando voglia, alzarsi la notte, distruggere, ricominciare. Se non riuscirà a far nulla sarà per sua mancanza.

Un'altra terribile difficoltà: quella degli attori. Il regista ha a disposizione un certo numero di attori, già ristretto in partenza da alcune difficoltà contrattuali, e tra costoro deve scegliere quelli nella cui forma fisica calerà le immagini della sua fantasia. E di loro trova determinata in partenza non solo la forma fisica ma anche la recitazione, perchè ogni attore è più o meno se stesso o finisce sempre coll'imporre il proprio gioco interpretativo. Vedete dunque cosa resta. Eccoci costretti a considerare il regista come un uomo dotato di alcune qualità, tra cui principalissima la pelle dura, ma molto pratico, molto accomodante, pronto sempre a una transazione con la necessità della fantasia.

E del resto ci si convince che dev'essere così anche se si pensa

Introduzione alla FILMOLOGIA

La filmologia assume accanto al cinematografo, all'incirca, il posto che la meteorologia mantiene accanto alla navigazione. Essa studia gli *effetti* cinematografici ed evidente, pertanto, è la importanza che acquisterà presso i tecnici, da una parte, e dall'altra, e in maniera preponderante, presso i sociologi, psicologi, economisti, politici, educatori, ecc.

Riuniti in seduta plenaria il 19 settembre 1947, i membri del primo Congresso Internazionale di Filmologia decisero di istituire, sotto il nome di Ufficio Internazionale di Filmologia, un organismo internazionale avente per oggetto «di rimuovere e coordinare le ricerche relative alla Filmologia, di organizzare la documentazione intorno a queste ricerche, di istituire relazioni con le persone morali o fisiche che s'interessano agli stessi studi; di aiutare la creazione di organismi e studi analoghi nei paesi dove non esistessero ancora».

Fino alla costituzione definitiva l'Ufficio Internazionale di Filmologia è rappresentato da un comitato provvisorio composto dal prof. F. Gonseth (Zurigo) Presidente, dal prof. A. Michotte van den Berck (Lovanio) V. Presidente, del prof. M Roques (Parigi) Delegato. Direttore dell'Ufficio è Gilbert Cohen-Séat, creatore della filmologia - della parola se non della cosa - documentarista e Presidente della Scuola Artigiana dell'Industria Cinematografica, filosofo e antropologo. Sedici paesi contano già nell'Ufficio propri rappresentanti.

Il movimento internazionale promosso dal Congresso (che non vuole dettare agli uomini di cinema la loro condotta, ma promuovere indagini che siano d'aiuto e agli studiosi e ai cineasti) è la naturale evoluzione della Associazione Internazionale di Filmologia, fondata a Parigi il 4 novembre 1946, e della cui assemblea inaugurale possono leggersi estese cronache nella *Revue Internationale de Filmologie*, n. 1 (dove sono anche estese presentazioni del movimento, a firma di Mario Roques, Mare Soriano, J. J. Rinieri). Mario Roques, Léon Moussinac, Claude Vermorel, fra gli altri, vi tennero relazioni di particolare interesse. L'Associazione conta bellissimi nomi, oltre quelli già ricordati: René Clair, Marc Allegret, Georges Sadoul, Raymond Bernard, Pierre Bost, Georges Charensol, Jean Delannoy, Jean Guehenno, Jean Gremillon, Henri Jeanson, Jean Painlevé, ecc. Essi attestano che il movimento, che si articola presso le maggiori Università europee, non ha attratto soltanto i filosofi, essendo la filmologia una vera e propria filosofia del cinema, ma anche i migliori fra i registi, tecnici, critici.

Un programma più preciso sugli scopi della filmologia possiamo riassumerlo dagli estratti delle deliberazioni dell'assemblea citata: *a*) Ricerche sperimentali; *b*) documentazione (studi storici, ricerche sull'evoluzione dell'empirismo cinematografico, storia delle tecniche del cinema); *c*) estetica, psicologia, filosofia generale, sociologia; *d*) studi comparativi e rapporti con gli altri mezzi di espressione; *e*) ricerche normative di applicazione (es. terapeutica filmica, pedagogia filmica, ecc.).

La prima delle pubblicazioni che pongono i problemi della filmologia è il *Saggio sui principi di una filosofia del cinema* di cui prendiamo ora in esame il primo volume, e cioè l'*Introduzione generale*, con *Nozioni fondamentali e Vocabolario di Filmologia*. Il *Saggio* consta di altri tre volumi, che attendiamo, e cioè: *Estetica e psicologia individuale; Valori cinematografici e mentalità collettiva; Metodologia.*

Con la filmologia il cinema entra su un piano di studi prettamente universitario: sia per coloro che vi si dedicano (la Prefazione del libro e una *Osservazione preliminare sulla filmologia*, ad esempio, appartengono ai professori della Sorbona Henri Laugier e Raymond Bayer), sia per linguaggio e per metodo. «Benchè non sia da oggi — scrive Enrico Fulchignoni in *Fiera letteraria*, 10-7-1947 — che in Italia si sostiene la necessità di tale sistematica indagine, e le annate di *Bianco e Nero*, la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, documentano già da oltre un ventennio lo sforzo compiuto dai teorici del nostro paese per affermare l'importanza del problema. Ma oggi, dopo una guerra che ne ha rivelato la sconfinata potenza e vastità di ricorso, più che mai si tratta di approfondire il rapporto essenziale fra il fatto estetico e quello sociologico».

La distinzione *fra fatti filmici e fatti cinematografici* costituisce uno dei punti fondamentali del volume introduttivo, e può stabilirsi come appresso: *fatti filmici* sono gli elementi visuali propri del film, o film presi nella loro unità; *fatti cinematografici* sono, invece, quelli contraddistinti alla loro origine nella determinazione d'un rapporto fra cinema e spettatori che deriva, in parte dalle strutture psicologiche individuali, e in parte dalle reazioni inerenti a una determinata collettività. Viene pertanto qui considerata l'*aderenza* dello spettatore al fatto cinematografico, come avviene del resto nel teatro e nella danza. I *fatti filmici*, unici o molteplici sono di ordine *individuale*; i *fatti cinematografici di ordine generale e universale*. Il dominio dei fatti filmici è «tutto il regno delle immagini e invenzioni visuali, aumentate o no da immagini auditive corrispondenti» (pag. 114). «*Il fatto filmico* consiste nell'esprimere la vita, vita del mondo o dello spirito, dell'immaginazione o degli esseri e delle cose, per un sistema determinato di combinazione d'immagini. (Immagini *visuali*: naturali o convenzionali, e *auditive*: sonore e verbali. Proprio del *fatto cinematografico* sarebbe di mettere in circolazione fra i gruppi umani un fondo di documenti, di impressioni, d'idee, di sentimenti, materiali offerti dalla vita e messi in forma dal film a suo modo» (pag. 57). Ancora: «*Il fatto filmico* è ogni elemento del film suscettibile d'essere preso per il suo significato come una specie di assoluto, dal punto di vista dell'intellegibilità o dal punto di vista dell'estetica», «elemento nell'insieme che lo condiziona». «Appartiene al sistema del film che lo precede come un tutto precede la sua parte, come ciò che è intero nei dettagli precede ciò che è incompleto. Nella gerarchia dei fatti filmici, al vertice, il film definitivamente chiuso si concepisce come un modello ideale».

Fatti filmici o fatti cinematografici, aggiungiamo, possono avvilirsi nel peggior cinema. «Ma — come dice Alain — poichè un piano è fatto perchè si suoni, sarebbe folle credere che tutti quelli che vi poseranno le mani suoneranno bene». E altrettanto Francesco Flora: «Chi dirà male della stampa e dell'alfabeto solo perchè è possibile abusarne?»

La necessità per gli uomini di studio, per i filosofi, d'intervenire nel vasto dominio del cinema è profondamente sentita dal Cohen-Seat. «Abbiamo assistito da lungi alla nascita del film, per negligenza o qualche altra circostanza. Siamo rimasti a lungo indifferenti e sprezzanti» «Il film è rimasto in uno stato primitivo malgrado l'ampiezza e la rapidità della sua evoluzione». Ora è necessario anche per i filosofi aprire un orientamento meno indeciso verso il cinema e «se non c'è da discutere sui principi del commercio, della morale, del pensiero del film, resta da conoscerne gli

---

quali sono i pubblici che determinano il successo di un film: gente assolutamente insensibile.

Perciò il creatore cinematografico non potrà superare quasi mai il livello di un buon romanziere di terz'ordine: un uomo che profitta della cultura e del gusto della sua epoca per mettere insieme una narrazione abbastanza vera e intelligente (in casi eccezionali), un fabbricatore che solo in rari casi lascia vedere un certo ingegno.

Un Vidor viene considerato un grande artista solo perchè il cinema può dar poco di meglio: la sua grandezza è relativa alla pochezza di quest'arte. Egli è rispetto ai tanti registi quello che un Sue è rispetto a un autore di strofe per canzonette, o quello che un Winterhalter o un altro buon ritrattista di corte sono rispetto a un pittore di quadri in vendita nei magazzini Upim.

Ingegni liberi, poetici, naturali, come uno Stendhal o un Van Gogh, il cinema non ne avrà mai almeno finchè l'ordine delle cose resterà qual'è.

SERGIO FROSALI

elementi». «Lo studio approfondito del cinema da parte di un sol uomo deve essere considerato oggi come impossibile» (pag. 62). «Questioni assai diverse esigono una specializzazione». «Una buona collezione di monografie e di memorie su argomenti speciali è sicuramente il miglior mezzo per restituire delle conoscenze filmologiche» (pag. 64). Occorrerà tener presente «che l'uomo è in parte integrante del film e del cinema. Esso li impregna e se ne impregna volta a volta» (pag. 65).

Mentre i brani riportati possono darci una prima idea generale della filmologia, secondo il pensiero di Cohen Seat, molti altri sarebbero i passi che dovremmo ripro durre su questa nota nella quale, d'altronde, non abbiamo voluto che dare un primo panorama della nascita e dell'affermarsi del movimento. Se un appunto faremo al Cohen Seat sarà questo: che le sue citazioni sono state tutte, programmaticamente, filosofiche e letterarie, mai cinematografiche, ciò che avrebbe chiarito meglio, invece, il suo discorso. Ricordiamo che un letterato italiano, accusato di non conoscere i testi scritti di Canudo, Eisenstein, Pudovchin, Balasz, Arnheim, Clair, Chaplin, Rotha, ecc., rispose: non conosco Platone e Aristotele. Non correremmo, oggi, che la prima pubblicazione sulla filmologia ricevesse dai meno esperti la medesima accusa: benchè una annotazione come questa, fra le tante, precisi senza equivoci la posizione *cinematografica*, oltre che *filosofica*, dell'autore: «Il film non poteva restare silenzioso. Ma rimane muto per essenza, come la vita, come la natura, perchè la natura e la vita vi tengono più posto che l'uomo solo» (pag. 107).

Un altro appunto, che volgeremo insieme al Cohen Seat dell'introduzione ed a Emile Schaub-Koch dell'Università di Ginevra (che pubblica *Supercrità del film* nel numero 2 della rivista filmologica internazionale sopra citata) è l'assoluta dimenticanza di Ricciotto Canudo, che di questi studi è il vero precursore (cfr. anche la sua *Psicologia musicale delle nazioni* - *L'uomo*, 1906). Dopo avere affermato che «escludendo la vita normale e la vita dell'arte, la vita cinematografica, come tutte le cose artificiali, meccaniche, ha una vita assai circoscritta e limitata da enormi convenzioni»; «è allo studio di queste convenzioni e a quello delle possibilità della vita del film che si rivolge più particolarmente la scienza filmologica», l'interessante saggio di Schaub-Koch ci svela una lacuna, d'ordine storico, riscontrata in tutto ciò che abbiamo visto in materia filmologica; il nome di Ricciotto Canudo non è annoverato fra quegli scrittori e artisti con i quali, secondo il saggista, comincia la grande vogna del cinema, nei primi lustri di questo secolo: Apollinaire, Picasso, Jacob, Romains, e molti altri, che frequentavano anche il suo salotto di Montjoie. Mentre v'è in primo posto Fernand Divoire («soprattutto l'intervento di Fernand Divoire, nel attrarre l'attenzione sulle possibilità estetiche del cinema»), quegli, cioè, che si preoccupò nel 1927 di raccogliere i preziosi scritti di Canudo, con adeguata presentazione, nella *Officina delle immagini*. Ma le *parisien*, non abbastanza tenuto in conto in Italia, ancor oggi, permane anche nell'oblio dei francesi, escluso perfino da quella antologia di Marcel L'Herbier, *Intelligenza del cinema*, dove assolutamente non avrebbe dovuto mancare, perchè fu Canudo il vero maestro dei Dellac, Dulac, ecc.: ma a pag. 91 di questo libro, su cui abbiamo dovuto involontariamente portare il discorso, esso spunta fuori nelle parole di Abel Gance (1912) «Il rinema! Ma, come dice il mio amico Canudo, un'arte...» Argomento, questo, che converrebbe approfondire in pagina a parte (cfr. la nostra nota *Forme pure del fonofilm* in *La critica cinematografica* di Parma, n. 7), e pel quale J. G. Auriol ha concesso ampio spazio nel numero 13 della *Revue du cinéma* sul cinema e sul pensiero cinematografico italiano.

Mentre in Francia il movimento filmologico è in grande sviluppo (v. anche *Il cinema e la filosofia* di Marr Sorimo sulla *Revue du Cinéma*, n.5), e in Inghilterra è assai progredita l'indagine sociale sul cinema (Grierson, Manvell, Ford, Survey, Mayer, ecc.), un ambiente filmologico in Italia si è andato creando dal Centro Sperimentale di Cinematografia all'Università del S. Cuore di Milano (Padre Gemelli); dalla Università di Padova (dove è un Circolo di Studi Cinematografici) alla Facoltà di Giornalismo presso l'Ateneo Pontificio di Roma (dove si insegna Estetica, Tecnica, Storia del Cinema); dall'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma di documenti di filosofi illustri (Gentile, Tilgher, Spirito, Calogero, ecc.).

Una letteratura filmologica in Italia può dirsi in sviluppo già da tempo, seppure non sistematizzata secondo il movimento creato dal Cohen-Séat. Segnaliamo a titolo di orientamento i *Cinque capitoli sul film* (1941) di Luigi Chiarini; l'etnologia di Chiarini e Barbaro *Problemi del film* (1939), specialmente per la parte Canudo (1911); i saggi *Psicologia e cinema* di Padre Gemelli e *Storia della tecnica cinematografica in funzione dell'arte* di Francesco Pasinetti, comparsi entrambi su *Bianco e Nero*; *Le lettere e il cinema* di Francesco Flora (su *Pan*, 1939); e vari altri scritti su *Bianco e Nero*, *Cinema*, *La critica cinematografica*, *Rassegna* di Firenze. In quest'ultima anche la nostra nota *Psicodramma e psicofilm*.

Sulla filmologia di Cohen Seat vedi anche *Filmologia*; una *nuova scienza* di Padre Agostino Gemelli nell'ultimo numero di *Vita e pensiero* e *Filosofia del cinema* di Enrico Falqui nella *Fiera letteraria* del 16-1-1948. Sulla psicanalisi e il cinema un saggio di Pietrancra e Montani (*Psicanalisi*, n. 1), commentato da Roberto Serandari su *Bianco e Nero* (1947), e *Il subcosciente in celluloide* di Roberto Paolella in *Critica Cinematografica* (n. 8).

MARIO VERDONE

LAMENTO

PER I MORTI DEL CINEMA

Non v'è destino più triste di quello degli uomini del cinema, gente che brucia la sua vita affannosamente tra mille tentazioni e pericoli per poter dire qualcosa e alla fine, quando sta per esser colta dalla morte, non sa bene, o sa anche troppo, che sorte toccherà a quel poco che gli è riuscito di realizzare. Il marmo, fossa comune, offende la celluloide cui è applicata l'essenza della loro anima révenue et têtemmire, disgraziati artisti quasi senza speranza di posterità. Ci sono le cineteche, e quei dolci maniaci conservatori di vecchi film, trepidi come bulle e pignoli come imbalsamatori. Ma è una consolazione magra.

Ecco che sono morti Lubitsch e Feyder, uno vorrebbe rivedere le loro opere, tornare su quei due o tre paesaggi in cui s'è espressa più liberamente la loro personalità, ma non può. Deve accontentarsi di qualche fotografia, ben poca se si pensa che nel movimento, in una certa durata narrativa è il segreto del cinema. Bisogna affidarsi ai ricordi, così spesso bugiardi, ripescare un vecchio giorno sul finire dell'adolescenza, verso le sei del pomeriggio, ora del primo spettacolo al cinema Lux in un anno che può essere il 1927 o 28.

C'è anche Zavattini, e Pietro Bianchi, siamo assieme a vedere Terese Raquin di Jacques Feyder, ho ancora nelle orecchie il rumore della macchina da proiezione, sul naso il sentore di polvere da antiche poltrone, la memoria vaga, sempre più vaga, d'un grande entusiasmo, d'una gioia quasi, al succedersi di immagini d'una verità commovente per noi allora. Che forse vi commoverebbero anche oggi, se potessimo ritrovarle: il signor Raquin nel suo soggiorno, la festa in famiglia, il lago (era un lago?) del delitto. Niente da fare, chi muore giace e chi vive si dà pace, imboccando il primo nuovo cinematografico che gli capita per soddisfare, comunque, questo vizio impunito.

UMILTÀ DI FEYDER

Il cinema ha appena compiuto cinquanta anni: molti uomini nati con lui e che per lui hanno lavorato, sono già morti. Recentemente sono scomparsi Lubitsch ed Eisenstein; in questi giorni si è spento in una clinica a Rives de Prangins, nel cantone svizzero Vaud dove era esiliato Jacques Feyder, al secolo Frédéric. Nato a Ixelles il 31 luglio 1888, l'attività di questo regista non appartiene ai numerosi paesi dove ha lavorato (Francia e Svizzera, Austria e Germania, California e Inghilterra), ma è patrimonio del cinema, senza limitazioni geografiche. Al nuovo mezzo espressivo si era avvicinato e rimase sino alla morte con umiltà rara e fattiva. Un suo libro, scritto in collaborazione con la moglie Françoise Rosay, si intitola appunto Cinéma notre métier *(Skira, Genève, 1944). E di questo «mestiere» si definì un operaio, un artigiano tutt'al più, al servizio di una grandissima industria; non artista dunque, nè esteta o critico o filosofo. E da «onesto artigiano belga», senza «grande gloria artistica» (Bardèche e Brasillach), egli debuttò nel cinema primo come attore e assistente di Gaston Ravel, poi come regista.*

Erano i «tempi eroici» di Canudo e di Delluc; dei primi scritti teorici: de L'Usine aux Images *e di Photogénie. Abel Gance, allora considerato «il maestro», il più grande regista vivente, annunciava da* L'Art Cinématographique: «*Le temps de l'image est venu!*». *Feyder, in questo clima, realizza tra l'altro* Crainquebille (1922) *e, tre anni prima dell'articolo di Gance, un film appunto intitolato,* L'Image (1924): *rispettivamente tratti da un romanzo di Anatole France e da uno scenario di Jules Romains. L'opera dell'«artigiano» non si limita ad «obbedire ai problemi della nuova tecnica», ma contribuisce al rinvenimento del «vocabolario visivo»; senza cadere per altro nei travisamenti dell'avanguardia, del «visualismo» portato alle estreme conseguenze dalla Dulac con la «Cinematografia integrale». Fedele agli insegnamenti di Delluc, i suoi film poggiano su temi semplici ed umani e ricercano l'atmosfera e la drammaticità in una intima psicologia che viene suggerita con immagini e particolari atti a creare stati d'animo ed emozioni profonde. Si afferma così una sua «originalità interiore» la quale se induce qualcuno, dopo* L'Image, *a vedere in lui il più grande «musicien du silence» di allora (Jean Mitry: Les Cahiers du Mois, 1925), spingono altri a rilevare nelle opere di questo regista una «lentezza un po' teatrale»: appunto che deriva da una errata concezione del cinema inteso come movimento meccanico ed esteriore. Tra i primi e grandi meriti di Feyder è da segnalare dunque questa sua tendenza dell'azione nei fatti e non dei fatti, con la quale combatte un equivoco che ancora oggi è dominio di molti registi e intellettuali.*

*L'*Image, *che Feyder considerava l'opera dove mise il «meglio di se stesso», lo porta al suo capolavoro muto:* Thérèse Raquin *(1927): qui la sua visione del mondo, amara e pessimista, ha risoluzioni più poetiche e sincere, ed è questa pellicola che più inciderà nella carriera di un allievo del regista belga: Carné. (Tale influenza si avvertirà, anche nell'impiego dell'illuminazione, in altri registi, Duvivier compreso). Il film, realizzato a Berlino, risente della scuola tedesca, di Pabst in particolare, lo stile è comunque diverso e costituisce un esempio da ricordare per stabilire i rapporti tra cinema e letteratura. Feyder, che spesso aveva attinto e attingerà a romanzi (sua è la prima edizione de* L'Atlantide: *1921) in merito a questi rapporti nel citato numero di* Les cahiers du Mois *scriveva: «il regista deve ripensare l'opera letteraria su un piano del tutto diverso; il linguaggio della pagina non è quello dello schermo: si deve ricreare». E* Thérèse Raquin *appartiene a Feyder e non a Zola. Con* Les Nouveaux Messieurs *(1928) egli abbandona le situazioni drammatiche per i motivi clairiani: il film, tratto da una commedia di Robert de Flers e François Croisset, è ora ironico ora satirico; famosa rimane la sequenza, censurata, in cui un vecchio deputato sogna un'aula del Palazzo Borbone tappezzata di graziose e velate ballerine. Dopo questa pellicola, che gli diede la misura dell'«importanza sociale nel cinema», viene chiamato ad Hollywood, dove tra l'altro dirige l'ultimo film silenzioso della Garbo,* The Kiss *(Il bacio: 1928); la parentesi americana fu definita dallo stesso regista priva di opera veramente importante (cfr. op. cit. e l'articolo apparso su* L'Ordre *del 28 agosto 1933).*

Tornato in Francia, il sonoro trova in lui uno dei primi registi capaci di portarlo sul piano espressivo. Come nel passato Feyder aveva contribuito al rinvenimento del «vocabolario visivo» (si veda in Crainquebille *le inquadrature del sogno), così ne* Le Grand Jeu *(1934) con la sostituzione delle voci mediante il doppiaggio, egli ottiene deformazioni psicologiche funzionali: «lo stesso personaggio, che forse sono due persone diverse, conservano la stessa apparenza fisica, ma i timbri delle loro parole sono diversi» (op. cit.). Le esperienze passate e in particolare* Les Nouveaux Messieur *e* Thérèse Raquin *(al quale è da aggiungere* Pension Mimosas, *1935), sono la logica conseguenza de* La Kermesse Héroïque *(1935), dove la satira e l'ironia si fondono con elementi umani drammatici psicologici e realistici; tutta l'opera di rifà ai grandi pittori fiamminghi. Ma Feyder, come già Dreyer ne* LaPassion de Jeanne d'Arc *(1928) non «trasferisce la pittura sullo schermo» (Rotha): a Bruegel egli si ispira soltanto, così come si era ispirato a Zola per* Thérèse Raquin. *Purtroppo dopo* La Kermesse Héroïque, *i cui pregi non si esauriscono nei valori pittorici, la fantasia inventiva di Feyder non trova altri sbocchi veramente significativi. Il decorativo* Knight without Armour *(La contessa Alessandra, 1937) realizzato a Londra con la Dietrich,* Fahrendes Volk *(Berlino, 1938) e* La Piste du Nord *(1939-41) si mantengono comunque su una equilibrata misura di narrazione e interpretazione. Prima di trovare l'esilio definitivo in Svizzera vi aveva diretto:* Une Femme disparaît *(1941) con la Rosay, precedentemente da lui portata ad altezze espressive singolari.*

L'apporto di questo regista oltrepassa dunque i limiti de «le métier du cinéaste», il suo «artigianato» sconfina nell'arte de La Kermesse Héroïque: *oggi passato tra i «classici dello schermo». E tutta l'opera di Feyder del resto rimane e rimarrà, per ragioni diverse, nella storia del cinema.*

GUIDO ARISTARCO

DAL TACCUINO DI UN MONTATORE

I registi possono dividersi, per un montatore, in due grandi categorie: quelli che vogliono tagliare e quelli che non vogliono. I primi hanno sempre paura che il film sia troppo lungo o troppo lento, i secondi pensano esattamente il contrario. Questi vedono le forbici come un pericoloso bisturi amputatore di misteriose bellezze, quelli invece credono ciecamente alla chirurgia ed esaltano il taglio, anche quello cesareo, capaci di buttare nel cesto anche un intiero salone con colonne e gencriconi costosi.

In un caso o nell'altro, per il montatore la vita è sempre difficile. Oggi si può essere rimproverati per aver tolto tre fotogrammi, domani bisogna lottare disperatamente per difendere una scena intiera. Difficile mestiere, fatto di abilità artigiana e di sensibilità critica, di duttilità psicologica per sapersi adattare a temperamenti artistici diversi; essere sempre sereni ed ottimisti con il regista Tizio, freddi e riservati con Caio, timidi e senza iniziativa oggi, decisi e risoluti domani.

Un mestiere da cani. E se hai faticato come una bestia per migliorare un film che non funziona, ti puoi sentir dire: «però, anche il montaggio,.. potevi far di più...».

Quando invece non hai fatto nessuno sforzo per un film che cammina da solo, magari ti dicono: «che montaggio, magnifico, che ritmo...».

Il fatto è che pochi capiscono in che cosa consista veramente il lavoro del montatore, vista come entità staccata da quella del regista. Il critico ha troppi film da vedere e non ha il tempo per analizzare tecnicamente un film. Per molti critici, forse, il montaggio è un aspetto della regia e il montatore poco più di un raschiatore di celluloide al servizio del direttore. Non penso che sia utile per i miei colleghi e per me che questa opinione si modifichi. Il montatore ha troppo l'abitudine di lavorare al buio per desiderare la notorietà, sa che il regista è in genere contento di avere

al suo fianco persone che gli siano utili senza fare scalpore; ed è contento di essere uno strumento intelligente e prezioso nel lavoro di lima e di critica, uno strumento che rimane freddo e tranquillo quando l'animo del regista insegue con troppo entusiasmo chimere inafferrabili; caldo ed entusiasta quando il regista è preso dalla sfiducia o dalla paura per le difficoltà da superare, per quello che vorrebbe e che teme di non saper riuscire ad esprimere. Un mestiere da cani, sconsigliabile a tutti.

Sono pochi, i casi convincenti di registi montatori. In genere si tratta di persone che hanno la vanità di credere un po' troppo in se stessi e nei loro film come opere d'arte che il respiro profano appassirebbe. Si tratta di persone che dicono, convinte di detenere chi sa mai quali segreti: «ci sono dei pezzi che soltanto io so come vanno montati». Sono quasi sempre dei registi che hanno girato male, che hanno paura del giudizio del montatore, come di quello del pubblico.

Altri devono semplicemente tutelare gli interessi della prima attrice. Bisogna vedere con quale abilità e con quanti argomenti cercano di giustificare la scelta o il taglio di una scena, quando invece la ragione fondamentale è una luce che tradisce una ruga, un'ombra che imbruttisce, l'espressione non riuscita, la recitazione sbagliata. In casi come questi, a dire il vero, il regista montatore diventa di un'abilità infernale. Ricordo come da un primo piano non riuscito dell'attrice A. N. il regista M. C. riuscì una volta a tirar fuori un pezzo magnifico subito dopo uscito di campo il ciak, prima che l'attrice entrasse in azione e quando ancora il suo viso era nella penombra mobile del cartello. Questi sono casi in cui il regista, spinto dall'amore o dalla disperazione - e forse da tutti e due i sentimenti assieme - può dare lezione al montatore e dimostrargli come si possa, in un senso esclusivamente metaforico, cavar sangue anche da una rapa.

«Paisà» ha incassato meno di «Roma città aperta». «Germania anno zero» e «La voce umana» incasseranno meno di «Paisà?» Man mano che Rossellini si libera dalle scorie di cattiva letteratura e dal gigionismo degli attori troppo celebri, e si avvicina a un modello di cinema neorealistico puro, perde, man mano che rinuncia ai compromessi, qualche posto in platea. Il pubblico non ha il fiato di tenergli dietro. E lo stesso Rossellini ce la farà a resistere, a tenere l'andatura, o non avrà invece voglia di farsi raggiungere? A differenza dello sport, nel cinema i guadagni maggiori si fanno con gli arrivi in massa. Il pubblico non ama i pazzi, gli audaci, gli innovatori, i contracorrente.

Ricordarsi del fallimento di Stroheim, papà di Rossellini e del neorealismo italiano.

E' pure vero che a forza di colossali arrivi in massa, gli americani corrono il rischio di farsi escludere dalla gara.

Fornita la prova che si possono fare dei film senza idee e senza talento, con buoni obiettivi, belle attrici, e un'abile utilizzazione degli avanzi letterari e psicanalitici del ventennio, bisognerebbe che la smettessero di scherzare, dimostrandoci che «Lost week end» non è un errore di censura.

Forse è il triste destino di chi vince le guerre. Guai ai vincitori!

(Ho visto Rossellini e gli ho espresso i miei dubbi. Non è d'accordo con me. Per lui se un film è veramente artistico non può non avere successo. Penso che abbia torto, ma mi sembra inutile disilluderlo).

MARIO SERANDREI

GIORNI PERDUTI

LUNEDI'.

Senza tanto chiasso il nero Corvo di Clouzot è penetrato nelle assonnate sale di questa prima estate padana. Dice che Clouzot è stato parecchio tempo in sanatorio, come Moravia. Il mio amico dottor M. A. mi faceva notare la precisione cattiva con cui era stato reso l'ambiente ospedaliero. Proprio visto dall'occhio paziente ma vendicativo del malato. Ho pensato alla provincia di certi romanzi di Julien Green. — Come giallo — sento dietro di me — ne abbiamo visti dei più belli —.

MARTEDI'.

Incredibile, in un altro cinema di questa cara città (ma quando me n'andrò? Penso ai lungosenna primaverili, al mio amico L. B. padre di un bambino francese, mi rallegro con lui) un altro film di Clouzot: Quai des orfèvres diventato banalmente Legittima difesa. *Mi sono divertito parecchio con tutte quelle ordures spiattellate come niente fosse, con suprema eleganza alessandrina.*

E poi hanno il coraggio di prendersela con la nostra censura: ecco un film con una lesbica, un vecchio porco che porta ragazze a farsi fotografie oscene e via discorrendo. Il vecchio, stupendamente interpretato da Dullin, mi ha fatto pensare a un Toulouse Lautrec senza genio e senza quarti di nobiltà.

MERCOLEDI'.

Che bel soggetto «i fatti di Andria». Leggo sul Corriere le precise, implacabili cronache giudiziarie di Egisto Corradi. Penso quando torna di chiedergli altri particolari. Anche Macrì potrebbe darci degli schiarimenti, alla sua maniera, si intende.

GIOVEDI'.

Legge nell'ultimo numero del Corriere di Milano *(peccato che finisca, vi si leggeva qualche buon elzeviro di De Robertis) uno svagato articolo di Carlo Bo sui rapporti fra cinema e romanzo. Trascrivo le righe più interessanti: «Tempo fa è stato proiettato in uno dei nostri cinematografi* Il cielo può aspettare *di Lubitsch, un bellissimo film che spesso suscitava nello spettatore la passione del lettore: ci trovavamo di fronte a un esempio perfetto d'arte, a una prova di misura, a una sapienza di racconto che avevano i termini di confronto nella storia del romanzo, nel libro della prosa. Ma non era affatto un film letterario, anzi lo spettatore non era mai fermato da un momento di speculazione sentimentale, non c'erano frasi amplificate in modo esagerato.., il racconto procedeva semplicemente come una pagina di Stevenson e di Cecov, ma, se è possibile, con un'altra libertà. Perchè forse il cinematografo ha questa superiorità, nella leggenda, una leggenda confrontata con la realtà». Bisogna tenerlo d'occhio Bo, chissà che non ci riesca di cavargli qualche pagina per la nostra rivista. Son certo che il cinema può essere una gran sollecitazione per quell'uomo così aperto (e chiuso).*

VENERDI'.

Leggo in Baudelaire. «Se buttiamo un'occhiata sulle nostre esposizioni di quadri moderni, siamo colpiti dalla tendenza generale degli artisti a vestire tutti i personaggi di costumi antichi. Quasi tutti si servono di mode e dei mobili del Rinascimento, come David si serviva delle mode e dei mobili romani. Con questa differenza, però: che David, avendo scelto dei soggetti particolarmente greci o romani, non poteva fare diversamente che informarli allo stile antico, mentre i pittori attuali, scegliendo oggetti di una natura generale attribuibile a tutte le epoche, si ostinano a rivestirli dei costumi del Medio Evo, del Rinascimento o dell'Oriente. E' segno, evidentemente, di una grande pigrizia; perchè è molto più comodo dichiarare che tutto è assolutamente vile nel costume di un'epoca, piuttosto che impegnarsi ad estrarne la bellezza misteriosa che può esservi contenuta, per minima o lieve che sia. La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte: l'altra metà è l'eterno e l'inevitabile. Esistette una modernità per ogni pittore antico; la maggior parte dei bei ritratti che ci restano dei tempi remoti sono vestiti secondo la foggia della loro epoca. Sono però di un'armonia perfetta, perchè il costume, la pettinatura, e anche il gesto, lo sguardo, il sorriso (ogni epoca ha il suo tratto, il suo sguardo, il suo sorriso) formano un blocco di completa vitalità. Questo elemento transitorio, fuggitivo, le cui metamorfosi sono così frequenti, non avete il diritto di disprezzarlo o di non usarvene».

LA FINE DI S. PIETROBURGO, OGGI

« La fine di S. Pietroburgo » di Vsevolod Pudovchin, opera del 1927, rappresenta l'estremo limite raggiunto dal cinema muto all'avvento del sonoro.

Le rivelazioni di quest'opera per molti lati meravigliosa, sono molteplici; ed ancora aumentano se la consideriamo al metro della nostra odierna abitudine. V'è nelle sue immagini una tensione espressiva tale da far pensare che più oltre per quella strada non si potesse andare. Pudovchin ha sentito l'urlo e insieme la « fisica » prepotenza della rivoluzione d'ottobre; conducendo la narrazione sopra una serie di dati tutti presenti e insostituibili, ha espresso quel fenomeno attraverso un ordinato accatastarsi di uomini, paesaggi, architetture, monumenti, didascalie (la didascalia è qui un elemento espressivo, non illustrativo: è un pezzo di montaggio), senza alcuna distinzione gerarchica tra i diversi componenti che non fosse soltanto espressiva: ha compiuto cioè una completa pianificazione tra uomini e cose.

E infatti qui siamo ancora in quella fase prima del cinema russo, nella quale l'uomo è concepito come entità collettiva. Negli ultimi film sovietici l'individuo è già stato in parte scoperto ed ora cominciano a sentirne le intimità ed a condurvi dietro una materia sentimentale (v. « Il maestro » di Gherassimov). Protagonisti diventano sempre più i singoli uomini, tipi di uomini con affetti privati, non rudimenti primitivi di umanità, non simboli di classi, non volti-sofferenza, volti-oppressione, volti-lotta, volti-vittoria, come questi di Pudovchin.

In essi aumenta il senso di questa anonimia potente la spaventosa fissità tragica determinata dall'abitudine del regista ad impiegare attori che non sanno recitare (nonostante la presenza della Baranovskaia e di Cistiacov).

La rivoluzione vi è sentita non solo come esterno fatto dinamico, ma come interna maturazione di una sofferenza non più contenibile; ed è attraverso la macerazione di una teoria di immagini mai cedevoli, ma sempre plasticamente violente e compiute, che egli si immerge nei fatti della cronaca, facendo essere il film materia cupa di Cronaca, in contrasto, ad esempio, con l'ariosa ricerca del mito di un « Lampi sul Messico ».

Ma più che un chiarimento celebrativo nei riguardi del film, ci interessa di dare una spiegazione a quel vibrato sentimento che ci ha fatti considerare come cittadini di un altro mondo e di un'altra epoca di fronte alle immagini de « La fine di S. Pietroburgo ».

Già il silenzio del muto, che occorre superare ogni volta che ci si accinge a vedere un film di tal genere, fu il primo impaccio: oggi che, col sonoro, abbiamo creato il silenzio nel cinema, il tacito processo del film muto, per prepotenza di abitudine, diventa una specie di inspiegabile elemento espressivo.

Fu poi la valanga dei particolari che ci procurò un altro moto di sconcerto. E pensammo dov'era finito oggi il mondo di immagini di Pudovchin, oggi nella produzione corrente, per un film della quale tutto il materiale de « La fine di S. Pietroburgo » sarebbe soltanto un cumulo di particolari raccolti in previsione della realizzazione del film vero e proprio.

E in realtà, in quell'apparente abbondanza di particolari è invece una straordinaria asciuttezza di linguaggio: ogni elemento di linguaggio è infatti visto in *un modo solo*. Questa è proprio la catena di quel particolare modo di espressione, chè se così non fosse si rischierebbe ad un certo punto di non far capire più niente allo spettatore: definito un elemento in un certo modo, ci si deve aggrappare disperatamente a quella definizione per far sì che le successive apparizioni siano riconosciute dallo spettatore, dalla memoria dello spettatore, che per giovarsi di sole labili immagini è sottoposta ad un lavoro assai più faticoso che di fronte ad un film sonoro dove, con la parola, c'è la possibilità di mille richiami.

Questo modo, che Pudovchin ha compreso fino in fondo, gli dà la possibilità di una concretezza straordinaria, qualora non fallisca quella prima definizione: gli dà appunto la possibilità di un linguaggio definitivo (quel senso di linguaggio definitivo e insostituibile di cui si parlava fin sopra), immergendolo senza via di scampo nella propria materia. Quella invece del sonoro è una concretezza più facile, più naturale, che non esige in questo senso la trovata di una chiave espressiva. Esso pone più concretamente lo spettatore nell'ambiente che si rappresenta appunto perchè, come si diceva, oltre a mostrare le immagini di esso, ne fa udire rumori suoni e parole.

Ad un'altra impressione ha condotto taluno questo travolgente investimento della materia nei frequentissimi primi piani e particolari dei film sovietici il senso di una corrotta e disperata ricerca della violenza da parte del regista, come di una ormai inevitabile incapacità alla misura.

Occorre anche qui tener conto delle nostre mutate abitudini e non scambiare per eccessiva violenza l'evidenza dei molti particolari. E' stato detto che la lotta tra il crumiro ravveduto ed il datore di lavoro, data da quel susseguirsi di vetri rotti, lampade infrante, sedie rovesciate, pare un terremoto ed è invece soltanto uno scambio di pugni. Valgano per questa osservazione le argomentazioni sopra esposte: perchè il sonoro ha sensibilizzato l'atmosfera, cioè l'ha scaricata della necessità di forzare; l'ha in un certo senso normalizzata o abbassata di tono. Dall'esasperato impiego dei primi piani, il sonoro ha portato ad una visione più distante dal mondo, ad una visione in campo medio, per così dire, ad una più placida osservazione che trova normalmente l'irruenza più nel movimento dentro le inquadrature o nel sonoro fragoroso che in una frequenza sbalorditiva di immagini di volti e di oggetti straordinariamente ingranditi, quali era dato vedere nel film muto. Il sonoro ha messo il pubblico in poltrona. Di qui è nata la sua tendenza a fotografare più che ad inquadrare; tendenza che d'altronde porta con sè quell'ordine naturale, quella distanza e quella freddezza, che il muto aveva quasi sconvolto investendo la materia con una indicibile irruenta noncuranza.

Nel muto uomini e oggetti sono tagliati nell'inquadratura senza alcun rispetto, da Pudovchin poi addirittura « adoperati », Pudovchin che certamente era più di noi a contatto del caos, della materia non ancora armonicamente osservata.

Ma, per tornare in carreggiata, la ricerca del particolare unico ed insostituibile esigeva una capacità ed una abitudine alla sintesi (in tal senso la ricerca del particolare è sintesi) che non mancò di manifestarsi ne « La fine di S. Pietroburgo » ancora in altri due momenti: la conquista (tipica) dello spazio, del tempo e insieme del significato degli avvenimenti ad essi legati.

Il film si può dividere in due parti continuamente alternantesi e in conflitto: una, episodica, nel quale uomini concreti vivono una vicenda in un tempo realisticamente considerato (la morte della madre all'inizio, l'arrivo del crumiro al centro rivoluzionario, l'arresto dei rivoluzionari, ecc.); una seconda legata a motivi senza tempo o cristallizzati (le statue, le architetture, i paesaggi). Il farsi della rivoluzione è dato dalla parte episodica che nasce dalla cronaca, mentre la reazione alla rivoluzione è nei motivi architettonici decorativi, negli elementi senza tempo (dove invece Eisenstein, in « Lampi su Messico », col procedimento inverso, trovava le origini e le giustificazioni della rivoluzione messicana).

Ad un certo punto il conflitto scoppia apertamente tra i due elementi. Assistiamo così ad una delle più formidabili sintesi che il cinematografo ci abbia mai dato (ne ricordiamo, a titolo di cronaca, un'altra: quella della panoramica iniziale de « Il dittatore » di Chaplin, mediante la quale si racconta, in pochi metri e con un solo elemento di montaggio, tutta la profondità del fronte occidentale nell'altra guerra, dalle prime linee fino ai molti chilometri nell'interno delle retrovie dove è piazzata la « Bertha »).

Infatti la battaglia che segnerà la fine di S. Pietroburgo è raccontata attraverso un rapidissimo susseguirsi di inquadrature della città, di spari e di fumate. Pudovchin ottiene, valendosi delle architetture, una molteplice sintesi ed una triplice loro significazione espressiva: la brevità delle immagini dà la rappresentazione drammatica dell'episodio della battaglia in corso; la presenza delle architetture dà la rappresentazione del luogo, dell'ambiente in cui si svolge questa battaglia; infine la presenza di quelle « certe » architetture (che prima erano state mostrate come i simboli del mondo da distruggere) dà la rappresentazione del significato della battaglia stessa.

Le impensate comodità letterarie del sonoro, non impongono certo questi sforzi, nè questi risultati.

RENZO RENZI

PAGINE AUTOBIOGRAFICHE
DI JORIS IVENS

Queste pagine colmeranno una lacuna. In Italia s'usa parlare e discutere dei documentari di Joris Ivens: non passa stagione (o almeno non passava) che non si pubblichi qualche analisi del celebre «Zuiderzee» o della qualità di questa arte documentaria che ha segnato alcune tappe fondamentali della storia del cinema; non trascorre anno senza che qualche Cineclub non riesumi una copia dell'opera, ed immagino sia sempre la stessa, mutilata e quasi irriconoscibile, che gira dal tempo della mostra veneziana in cui fu proiettata per la prima volta.

Ivens è tutto in «Zuiderzee» per la maggioranza degli studiosi italiani. Quando vedemmo pubblicato, da Poligono, la sceneggiatura del documentario, ci affrettammo a cercare informazioni e notizie sull'autore, e grande fu la nostra delusione leggendo, in una smilza paginetta «di maniera», quei pochissimi ed imprecisi dati biografici che tutti conoscevamo a memoria. Pareva quasi incredibile che il compilatore non fosse riuscito a procurarsi notizie di meglio: non era un fantasma, Joris Ivens, piombato sulla mite terra d'Olanda per comporsi quattro o cinque misteriosi documentari e poi scomparso definitivamente, inghiottito dal nulla. Non era morto e non era scomparso; viveva nel nostro secolo, lavorava, girava un mondo. Con un po' di buona volontà - visto che si pubblicava un libro su di lui - ci si poteva informare e risparmiare al lettore, se non altro, quelle puerili illusioni sui titoli delle opere per stabilirne esattamente il numero.

Ora, dicevamo, queste pagine autobiografiche (estratte da un volume apparso a New York recentemente) intendono colmare - in parte - la lacuna. In esse, Ivens narrerà dei suoi primi contatti con il cinema, del fruttuoso e affascinante periodo delle sue scoperte giovanili, del suo «apprendistato», com'egli stesso lo chiama. Sono pagine interessantissime, ricche di fatti e di documenti, di impressioni e di considerazioni, utili non soltanto per ricostruire la personalità dell'autore e per scoprire in quale terreno culturale essa affondi le radici, ma anche per arricchire di nuovi, preziosi elementi il quadro storico dell'Europa dell'altro dopoguerra. Ed iniziamo senz'oltre con la prima puntata.

... soltanto di noi v'era la città di Nimega, con le sue linee ardite e la torre quadrata di Santo Stefano, che non davano propriamente l'impressione di una «vera» città olandese. Non c'erano mulini a vento. Non c'erano canali. Si trattava di una città commerciale di ottantamila abitanti. Un anello di congiunzione fra la rete dei canali navigabili tedeschi ed il porto marittimo di Rotterdam. Andando giù verso il fiume, s'incontravano strade strette e scoscese, ai lati delle quali s'aggruppavano edifici di secoli diversi: romanici, gotici, rinascimentali, barocchi, moderni. Pareva che le pagine della storia dell'architettura fossero state disperse e poi ricomposte disordinatamente.

Quando il resto dell'Olanda pensa alla nostra regione, ha in mente la frutta (siamo al centro della zona dei frutteti) e le forti emozioni. Le nostre chiese sono più animate e ricche di colore delle bianche e slavate chiese del nord. I nostri carnevali sono più allegri e le nostre feste un po' più rumorose dei carnevali e delle feste dell'Olanda occidentale.

Qui è cominciata la mia vita. Da tre generazioni, la mia era una famiglia di fotografi. Mio nonno aveva cominciato i suoi affari con l'invenzione che Daguerre aveva generosamente donato a chiunque intendesse lavorarci. Suo figlio, mio padre, studiò gli ulteriori sviluppi della fotografia ed organizzò il suo lavoro su una più ampia base commerciale, vendendo apparecchi e materiale fotografico e costituendo una catena di succursali. Fin dall'inizio io fui legato a questo mestiere, com'era stabilito. E non poteva essere altrimenti.

Il gioco preferito da noi ragazzi era quello degli «Indiani». Lo giocavamo sui colli fuori di città. A undici anni, i miei libri favoriti erano quelli che parlavano di Indiani, libri di James Fenimore Cooper e di Karl May. Quest'ultimo, uno scrittore tedesco che non era mai stato in America, scriveva soltanto di Indiani «buoni». Noi lo preferivamo.

C'era, nel negozio di mio padre, un «elefante bianco», un apparecchio cinematografico l'athé per riprese normali, di legno, che funzionava a mano. Mio padre non sperava più di poterlo vendere ai cittadini di Nimega. Non fu difficile passare dal gioco degli «Indiani» fuori di città all'idea di un film sugli Indiani, per il nostro diletto. La vecchia macchina Pathé servì da sprone. I miei due fratelli, mia sorella, i miei genitori ed io naturalmente, ci equipaggiammo per formare i due gruppi degli Indiani e dei bianchi. Quando facevamo le parti degli Indiani ci truccavamo con la polvere del buon cioccolato olandese. Io ero l'eroe indiano e mi ornavo il capo di piume di tacchino rubate. Per gli esterni servivano egregiamente i colli sabbiosi ed i campi d'erica, che simulavano il deserto di Mojave e le Montagne rocciose. Un vecchio cavallo bianco interpretava una romantica parte su quei colli sabbiosi. Ma ci dimenticammo di fargli un primo piano. Dovemmo rimediare qualche settimana dopo nel giardino di casa mia, dove condussi il grosso cavallo bianco facendolo passare attraverso lo stretto corridoio del piantereno: con i fianchi strisciava contro le pareti, rovinando i quadri ed i becchi dell'illuminazione a gas. Fu il mio problema di produzione. Mia madre fu quella che si divertì meno alla visione del nostro film.

* * *

Con il pensiero costantemente rivolto al mio avvenire nel campo degli affari, mio padre si preoccupò di darmi un'istruzione a base di economia e, dopo il liceo, mi inviò alla facoltà di economia dell'Università di Rotterdam, la migliore scuola del genere che esista in Olanda. Vi rimasi un semestre soltanto, poi fui chiamato alle armi, alla fine del 1917. L'Olanda fu mobilitata ma restò fuori della guerra.

Più tardi, due anni d'Università mi fornirono nozioni sufficienti sulle relazioni commerciali, i sistemi bancari internazionali, le funzioni dei «trust» e dei «cartelli» e, soprattutto, sulla interdipendenza di tutti i paesi del mondo. Ce n'era abbastanza per potermi occupare degli affari della compagnia di mio padre, ma era anche necessario che acquistassi qualche nozione di tecnica fotografica.

Così nel 1922, da Rotterdam fui mandato in Germania, all'Università di Charlottenburg, l'unico al mondo, si può dire, per la cura che rivolge agli studi fotochimici. Charlottenburg è un sobborgo di Berlino, cosicchè, quando io penso al valore di quegli anni all'Università, penso in realtà alla fortissima impressione che la Berlino del dopoguerra fece su di me, nella stessa misura in cui pesò al mio lavoro. Quattro anni dopo l'armistizio, Berlino era una città affascinante, in tutti i sensi, nel bene e nel male. Vi si svolgeva un'intensa attività politica, che si estendeva su tutta la gamma delle opinioni, dalla ricerca di una nuova e durevole forma di democrazia alla più sordida e velenosa reazione, che già preparava le basi del nazismo. La nascita ed il conflitto delle idee trovavano espressione anche in una vasta attività artistica e culturale. Prosperavano non uno ma decine di stili pittorici rivoluzionari; un selvaggio espressionismo, un burlevole dadaismo, una pittura ed una scultura deliberatamente costruite con il contenuto dei bidoni dei rifiuti, le amare, intransigenti satire di Georg Grosz. Si facevano nuovi esperimenti in architettura, in poesia, nel balletto, nella musica, il «Volksheater» di Piscator fu la mia prima meravigliosa esperienza teatrale. I nomi di Schoenbergmith e di Hindemith avevano già una significazione non solo tedesca ma europea.

Potevo concedermi il lusso di tutte queste esperienze, perchè allora fui ricco più che in qualsiasi altro periodo della mia vita. Ero olandese; mio padre mi aveva ben fornito di fiorini, ed i fiorini potevano essere cambiati in migliaia, in milioni e persino in miliardi di marchi. Il mio appartamento di tre stanze mi costava due fiorini e mezzo al mese, all'incirca l'equivalente di un dollaro. Anche il resto era a buon mercato. Ogni volta che i prezzi salivano, saliva pure il valore dei miei fiorini. Dovevate sempre

chiedere: Questo, oggi quanto costa? Era quasi ridicolo pagare soltanto un paio di centesimi per i biglietti dei teatri e dei concerti e per i libri che stavano dando un indirizzo nuovo alla mia vita.

Anche nelle Università venivano in luce nuovi fermenti culturali. Le teorie di Einstein sulla relatività indirizzavano gli studi scientifici verso una nuova concezione dei rapporti fra la materia, il tempo e l'energia. Stavo scoprendo nuovi mondi di sensibilità a Berlino, e nuovi mondi di cognizioni a Charlottenburg.

I miei interessi si estesero più di quanto avessi progettato. Ero andato là soltanto per studiare le scienze attinenti alla emulsione fotografica e alle lenti; quasi involontariamente i miei studi si allargarono all'intera filosofia della scienza, dando proporzioni più esatte a tutte le nozioni concreto che io acquisii allora e in seguito.

Quando l'inflazione venne arginata e il fiorino olandese tornò al valore di 420 marchi, non fui più ricco. Anzi, le mie condizioni finanziarie divennero precarie. Dovetti lasciare l'Università, ma non volli tornare subito in Olanda. Desideravo rimanere in Germania ed approfondire i miei studi sulla costruzione delle macchine da presa e delle lenti: il luogo più adatto per farsi un'esperienza pratica erano le fabbriche.

Mi impiegai dapprima a Dresda, nella fabbrica di macchine fotografiche Ica ed Ernemann. Lavorai come semplice operaio, e per la prima volta mi resi conto, fisicamente, di ciò che significasse essere un operaio, costretto a vivere con un piccolo salario ed a lavorare nell'ambito di una grande organizzazione. Nello Stato di Sassonia, i sindacati dei lavoratori lottavano veramente per l'esistenza. Le richieste dei minimi erano necessarie e giustificate. Presi parte a dimostrazioni per le vie di Dresda, dove la polizia faceva fuoco sui lavoratori. Seppi e sentii assai fortemente che i lavoratori avevano ragione. Combattevano le prime battaglie contro il fascismo.

Da Dresda andai a Jena, nelle officine Zeiss. Là ero più un apprendista che un lavoratore: eseguivo lavori scientifici in fisica ed in matematica per la costruzione delle lenti e la composizione chimica del vetro. Le officine Zeiss funzionavano con un tipo di organizzazione assai diversa da quella della mia precedente esperienza di fabbrica. Erano una specie di cooperativa, nella quale tutti i lavoratori partecipavano sia alla responsabilità che ai profitti. A quel tempo si costruiva nelle officine Zeiss il primo planetario, ed un grande numero di ingegneri e di tecnici era attratto a Jena da ogni parte della Germania.

La sera c'era ben poca vita culturale. Noi ci dedicavamo soprattutto alla birra ed alla musica. Vidi una caterva di film, allora: pochissimi americani, molti tedeschi. Vidi le prime opere importanti di Murnau e di Pabst: «Der Letzte Mann» e «Die freudlose Gasse». E poi film realistici, film sociali, «film d'arte». Ma guardavo a questi film da semplice spettatore, e mai identificai questa complessa produzione da teatro di posa con la mia vita.

(continua)

JORIS IVENS

(a cura di Fernaldo di Giammatteo)

SETTE COLLI

Roma, giugno

Gradita sorpresa alla proiezione domenicale del «Barberini»: un film di Renoir del 1932, Boudu sauvé des eaux, *prodotto da Michel Simon, soggetto da una commedia di René Fauchois, musica di Raguël, attori Marcelle Hainia, Charles Granval, Séverine Lerzinska, Jean Gehret, Dalban, Jean Daste (come si legge nel comunicato programma del Circolo del Cinema, dove, accanto agli immancabili 25 «Fondatori», opportunamente vengono trascritti i dati, la biografia del regista, la filmografia, la bibliografia essenziale).*

Boudu *si potrebbe definire lo «stesso quadro a rovescio» de* La chienne. *Qui Michel Simon comincia in abito da società e finisce con barba e straci da mendicante. In* Boudu *comincia da mendicante e finisce, o sta per finire, in abito da sposo, con bombetta, coda di rondine e sparato. La chienne si apre col teatro dei burattini e* Boudu *col balletto della ninfa e del satiro. In entrambi i film le «piccole miserie della vita coniugale» sono il bersaglio di Renoir; e forse è l'ombra di Balzac che grava, non soltanto su Renoir, ma su tutto il cinema francese; nonostante che Boudu spuli sulla* Physiologie du mariage, *edizione di lusso. «Il matrimonio, infatti, - diremo con Balzac - è un bersaglio facile, e comune ad ogni motteggiatore». Durivier, poi, fa dire addirittura al piccolo* Poil de Carote, *in risposta alla domanda della maestra del villaggio: «che cos'è una famiglia?». «Un complesso di persone costrette a vivere sotto lo stesso tetto per bisticciarsi».*

In Boudu *questa umanità non bisticcia: ed è perchè accetta col sorriso sulle labbra tutte le situazioni. L'adulterio, parola troppo forte nel caso in esame, parve, per questi coniugi e amanti, l'unica soluzione possibile. Ed ecco perchè* La chienne, *che si presenta in chiave di dramma, arriva al delitto; ecco perchè* Boudu, *che è in chiave di grottesco, porta alla risata.*

Da Jean Marèse alla Grande illusione, *tutte le donne di Renoir tradiscono: come quelle di Feyder, Carné, Allegret, Durivier. Vedete: al cinema tutto è ingrandito. E come la barchetta di un fanciullo (al modo di* Boudu sauvé des eaux) *può sembrare un veliero di grandi proporzioni, poichè l'inquadratura, isolando nello spazio gli oggetti, toglie loro le caratteristiche dimensionali, così una vicenda coniugale può sembrare la vicenda comune del matrimonio in Francia.*

Boudu *segna un'eccezione nell'opera di Renoir. Fu determinato, in primo luogo, dal protagonista Michel Simon, che forse sarà stato particolarmente allettato dal ruolo, tanto da interpretarlo, a volte, con eccessive caricature, fatte non soltanto di gesti propri, ma valorizzate dalla stessa sceneggiatura. E, in secondo luogo, determinato dall'influenza di Clair: per esempio del* Milion *e di* A nous la liberté, *entrambi del* 1931. *Col primo,* Boudu sauvé des eaux *ha in comune anche un biglietto della lotteria, (Jaques Becker, assistente di regia in* Boudu, *si servirà dello stesso biglietto in* Antoine et Antoinette, *e ci vincerà il festival di Cannes* 1947); *ma, invece «quadro a rovescio», se ne differenzia per il paesaggio, che nel* Milion *è volutamente falso, in* Boudu *rigorosamente dal vero. Con* A nous la liberté *ha in comune il finale e il suo senso: il vagabondo, dopo aver conquistato la moglie e la domestica del benefattore, dopo essersi vestito «bene», preferisce rimettersi gli abiti da straccione, che toglie a una spaventapasseri, e se ne va cantando lungo l'argine del fiume, con assoluto godimento della libertà.*

Qui il linguaggio del «costume» si fa evidente: e quello bombetto, come prima il vellito rotto dei calzoni, le bretelle, la cravatta fatta male, tutti, insomma, i «vestiti» di Boudu, *sono materia stessa di racconto, e ricordano la teoria del costume di Renoir (ricavata da Gorki), enunciata nei* Bas fonds, *e precisamente nel colloquio sull'argine fra Barone (Louis Jouvet) e Pépé (Jean Gabin):*

Barone: *Quando penso alla mia vita mi accorgo che non ho fatto altro che mutare abbigliamenti: l'uniforme da collegiale e da soldato, l'abito da cerimonia e la veste da camera, e qualche volta anche l'abito in maschera. Poi, ho indossato vestiti sempre più miseri, e questo è l'ultimo della serie.*

Pépé: *Sei mai stato in prigione?*

Barone: *No. Perchè me lo domandi?*

Pépé: *Avresti avuto un vestito di più, ecco tutto.*

Gli interni del film, pieni di vecchi libri e di stampe da muro, sono gustosi e allusivi: dal cortile con partinaia ai busti illustri; dagli amorini abbracciati al trombettiere in corsa, schiacciato al muro, sul quale il commento musicale fa squillare la «carica», al momento dell'assalto di Boudu, e della resa della comare.

Gli esterni, vicini alla campagna di Poil de Carote (1932) *e poi di* Belle équipe (1935): *ma qui fanno da sfondo a un «divertimento», anche quando la folla attende sul ponte il salvataggio del suicida. L'applauso e la festa per la decorazione della «croce» rimangono in stile chiriono, e qui è il vero punto d'incontro fra Clair, poeta della dolcezza in vaudeville, e Renoir, capolista del film dell'Angoscia. Punto di stacco è quel che di macabro resta in Renoir: come Boudu che nuota da morto dopo il tuffo.*

M. V.

★

Il prossimo numero de «La Critica Cinematografica» sarà dedicato alla Mostra di Venezia e conterrà un'ampia inchiesta sul cinema presso uomini politici, letterati, poeti, critici, ecc.

Il numero, che sarà doppio e costerà L. 200, uscirà verso la fine di agosto.

Vi consigliamo a prenotarlo sino da oggi.

Roma, giugno 1948.

Finalmente Citizen Kane *è stato proiettato a Roma. Due giorni. All'uscita dall'ultima proiezione protesta con uno dei dirigenti della Quirinetta: « Evidentemente avete molta fretta di mettere fuori la zuppa inglese — per di più neppure pornografica — d'Atlantis... » Si proietta Kane un giorno di più: un giorno di grazia per un film vaudevillizzato dagli irati battaglioni dei fanatici di un cinema per sordi e ciechi.* [1]

La maggior parte della gente che si precipiterebbe a un film di Wyler o di Capra si astiene. Si direbbe che ha paura. L'aura d'essere svegliata dal suo sonno. L'entusiasmo e la semplice adesione dei miei amici (o non amici) romani mi commuove come se si trattasse di un'opera mia. Perchè? Perchè io lo conosco sino in fondo, l'ho nel cuore. (Questa visione è la settima per me). Perchè, soprattutto, quest'opera di Orson Welles ci ripropone tutta il problema della libertà e della volontà d'espressione.

Si può detestare Kane, *non lo si può negare.*

Ma è un film che ci rivolge alla testa, non alla stomaco.

Avrei portato volentieri a considerare ogni detrattore di Kane *(soggetto, stile, eloquenza, interpretazione tutto insieme) come un negatore dell'arte cinematografica. Nell'arte profana non vi può essere creazione senza passione.*

E la passione è la virtù più rara fra i cineasti: troppo spesso piccoli avventurieri avidi soltanto di guadagni o di precoce gloria, operai specializzati privi di senso artistico, ingegneri diplomati senza immaginazione, senza anima...

Uno dei pochi produttori che non si sia lasciato troppo prendere dalla sua professione, Roland Tual, *si infuriava un giorno contro* Robert Bresson *quando questi, realizzando per lui gli ammirevoli* Anges du péché, *lavorava in una singolare maniera, vale a dire alla solita maniera dei « tecnici » che popolano gli studi.*

— « Ma perchè l'avete scritturato? » qualcuno domandava a Tual, « dopotutto è quasi un ignoto ».

— « E' il solo regista che io abbia visto entrare nel mio ufficio con la testa vasi piena del suo soggetto da non riuscire a veicolare un'altra. Bisognava che egli facesse il suo film. Non sapeva come, ma almeno sapeva che cosa! Non avevo mai visto qualcosa di simile: un regista che viene a dirvi: ho un film tutto pronto, fatemela fare e voi lo vedrete... E non il solito fatemi girare qualcosa, datemi un buon soggetto e vi farò un buon film. A questa gente vien sempre voglia di rispondere che se avessimo un buon soggetto non avremmo più bisogno di loro... ».

Rari sono i cineasti che conservano a lungo questo magnifico orgoglio di madre che si rifiuta di mettere al mondo il figlio di un'altra.

Quanti sono? Chaplin, Dreyer, Donskoi... Stroheim non è più che un fantasma, Lang è ignorato, Murnau morto. Prèvert senza voce. Welles rischia di ritirarsi su posizioni di attore, di divenire Otello, Enrico IV, Attila, Genserico, Mefistofele senza potere reintegrare la propria personalità. Clair è un dandy della pellicola...

Nella maggioranza dei casi il cinema è esercitato da gente che, entrandovi, abbandona ogni altra speranza salvo quella di ottenere alti stipendi e belle ragazze senza fatica.

Tutti sono complici di questo enorme inganno: la fabbricazione del pane morale per le masse; giochi da circo equestre in scatola diosati ora per eccitare ora per addormentare il popolo a seconda della volontà di forze ancora oscure.

Talvolta il pubblico — sorta di mostro che può diventare terribile se mal nutrito — trova il suo pasto (et circenses) indigesto. Allora cambia ristorante; attraversa la strada per andare là di fronte dove il menu gli pare più allettante, vale a dire i cartellani offrono la più grande abbondanza di macchie di sangue, di coscie grassatte, di seni enfatici, di revolver fallici e cavalcate non meno allegoriche. Il tutto nel lusso e nel fango ad un tempo, per tutto muscolare (in brodo). Condimenti sempre gli stessi: zucchero e pepe.

. . . . . .

Fra sceneggiatori e altri partecipanti supplementari (amici del produttore nipoti della cognata del regista, dattilografi, parrucchieri, artisti, ecc.) alla fabbricazione di un soggetto e di un trattamento di film, in questa ridicola accolita, la frase che torna più spesso è la seguente:

« Mica per mania di protagonismo d'autore, ma mi sembra che... ».

Sembra molto a molti ma nessuno in realtà, ha amor proprio d'autore, in un film. Nessuno vuole essere responsabile della criminale impresa: criminale contro l'intelligenza, criminale contro la bellezza, contro la qualità dell'uomo e l'armonia della natura, contro tutto ciò che non sia vile e ributtante.

Non natura e non orgoglio!

E' denaro tutto!

E quando arriva qualcuno, la cui testa s'elevi al di sopra del mare putrescente del gregge, essa viene dilaniata da una muta di cani urlanti, generalmente cacciati dalle palle dei critici traditori.

Odo ancora l'eco dei latrati, oltre-Atlantico, contro l'eccessiva personalità e inventiva di Orson Welles e le grida non ancora spente dei « mitoclasti » parigini vedendo questi di qui, meno amari, avvolgersi in una nube di sorrisi protettivi.

Eppure non si potrà rinunciare al fanatismo creativo dell'artista onnipotente, eredità preziosa dell'umanità, che ritornando, lontano dalla realtà, nel movimento armonioso della natura, per sottomettervisi con serenità.

L'odio verso il genio — o più semplicemente la negazione della personalità — è nei nostri giorni di accelerata decadenza, la più triste manifestazione di tirannia infantile.

JEAN GEORGE AURIOL

LETTERE al direttore

CHARLOT SULLA GHIGLIOTTINA

Signor direttore,

ho letto nell'ultimo numero della « Critica cinematografica » il suo articolo per il « Monsieur Verdoux » di Chaplin.

Per quanto mi possa dichiarare d'accordo con lei dove lamenta l'impossibilità, dopo questo film, di rivedere ancora, in nuove avventure, il più popolare dei personaggi che il cinema abbia fatto nascere, mi pare che il suo articolo non definisca il significato e l'importanza di questo film, proprio per la storia di quell'umano e mite girovago, che, da quando apparve sullo schermo, nel suo abito usato alla società, con la bombetta e il bastoncino di canna, ha fatto, di film in film, di avventura in avventura un lungo cammino, con sempre con ininterrotta e cosciente coerenza e senza mai smentirsi.

Come mi pare il suo articolo voglia sostenere, l'importanza del « Monsieur Verdoux » è eccezionale; si tratta di un'opera-limite, oltre la quale è difficile prevedere un ulteriore sviluppo delle avventure di Charlot.

Su questo punto sono del suo parere: non proprio per questo ritengo sia indispensabile spiegarci perchè e come questo Verdoux, impiegato di banca ed assassino di donne, succeda improvvisamente a Charlot. Non credo possa significare gran chè, il fatto che il film non trascini più, nel vortice della sua felicissima comicità, lo spettatore. Tutt'al più può significare che Chaplin, questa volta, si è impegnato più direttamente, di persona, senza nascondersi dietro i lazzi e le mosse della sua prodigiosa mimica.

Lei parla della poesia di Charlot. Ma non posso credere che tale poesia si identifichi solo con le corserelle, le torte in faccia, le acrobazie col bastoncino o magari, le pause sentimentali e malinconiche, ai margini di un prato, o alle soglie di un boschetto.

Appunto perchè quella di Charlot era vera poesia, impegnava il personaggio, al di là degli episodi in una umanità profonda e dolente, nel carattere sempre coerente, nella vena di segreta serietà che correva celata, al disotto della comicità e di quel melanconico sentimentalismo.

Proprio questa serietà, viene alla luce qui, in quest'ultimo film, per mezzo del personaggio Verdoux, l'impiegato di banca a cui la società ha negato la possibilità di guadagnarsi da vivere onestamente, e che assume, esagerandola, per ragioni polemiche, fino al delitto, la medesima spietatezza negli affari che è la regola del nostro mondo capitalistico.

Si ricorda, signor direttore, l'atteggiamento indifferente ed innocente di Verdoux, dietro le sbarre dell'imputato, nel tribunale? Non assomiglia a quell'aria ingenua e leggermente spavalda del vagabondo, quando veniva acciuffato dal poliziotto che reclamava una punizione per le colpe che gli altri avevano commesso?

—D'accordo, Verdoux non è un innocente: ma in un mondo che scatena le guerre più micidiali per ragioni ben meno umane e comprensibili di quelle che spingono l'impiegato disgraziato al delitto, e che prepara la bomba atomica per le sue prossime vittime, chi può lanciare la prima pietra?

« Che cosa è il peccato? » chiede in sincerità e meravigliato in buona fede Verdoux al prete, prima dell'esecuzione.

Non è la giustizia nè il rimorso che vincono Verdoux e lo persuadono a costituirsi: ma soltanto il cinismo del mondo che è ben più forte, più diabolicamente coerente del suo.

« Monsieur Verdoux », con la sua polemica diretta, ci fornisce la chiave per la comprensione di tutti i film di Chaplin.

Finchè Charlot viveva le sue avventure con il sussidio della sua mimica comicità, era facile seguirlo e divertirsi senza impegno. Il riso crea, di per sè, un distacco tale per cui qualsiasi tesi, anche la più anarchica e compromettente, poteva venire facilmente accettata, magari con il pretesto dell'assurdità del comico. Anche la censura del Minculpop, aveva accettato la polemica mascherata di comicità dei « Tempi moderni » o delle « Luci della città ».

Ma ora che Chaplin ha mostrato di levarsi ogni maschera e di impegnarsi direttamente in un suo atteggiamento polemico, di fronte alla società, la serietà critica esigeva che fossero messe in chiaro le sue posizioni e le sue intenzioni, magari per criticarle o per confutarle; altrimenti si può supporre che anche il vagabondo delle più vecchie comiche non fosse stato compreso nel nucleo più segreto, intimo ed umano della sua poesia.

Con osservanza.

Gianni Pozzi

Scritto a lapis, appena usciti dal cinema, ancora sotto l'impressione fresca del film, il nostro « Charlot sulla ghigliottina », che la sua lettera ci ha costretto a rileggere, non è, siamo d'accordo, un *definitivo* esame critico di *Monsieur Verdoux* e tanto meno dell'opera di Chaplin. Rimane forse un insieme di considerazioni sentimentali di quelle cui facilmente cede lo spettatore comune e a cui questa volta anche noi, disarmati come sempre davanti a Charlot, non abbiamo saputo resistere (ci pareva che Charlot ci dicesse « addio » e abbiamo voluto rispondere al suo saluto). Di un loro fondo di sincerità tuttavia lei ci dà atto convenendo nella conclusione che da quelle nostre righe si poteva trarre: che *Monsieur Verdoux* sia *« un'opera limite, oltre la quale è difficile prevedere un ulteriore sviluppo delle avventure di Charlot »*.

Se non abbiamo ritenuto *« indispensabile spiegare perchè e come questo Verdoux succeda improvvisamente a Charlot »*, come lei pretenderebbe, fra l'altro è perchè non abbiamo sentito nessun stacco *improvviso*, nessuna soluzione di continuità nello sviluppo dell'opera chapliniana, ma se mai una quasi troppo rigorosa fedeltà di Chaplin a se stesso, in una estrema logicità di conseguenze dedotte qui, con spietata evidenza, in un tono polemico quanto mai aperto e diretto.

D'altronde anche lei ha avvertito questo mutamento, la caduta della maschera, ma non vediamo fin dove abbia colto l'importanza del fatto (che noi volevamo sottolineare in quelle righe), del tramonto dell'antico « Charlot », Charlot tra virgolette, proprio quello che si esprimeva con un linguaggio di corserelle, di torte in faccia, di calci nel ventre dei bambini, ecc. ecc.

Una nuova esigenza di espressione ci sembra sia maturata in Chaplin — questo veramente è il fatto nuovo su cui varrebbe la pena di ritornare — per cui in *Monsieur Verdoux* la comicità mimica non è più il substrato sostanziale, il fulcro mascherato della morale e della polemica, ma è divenuta qualcosa di marginale e di sussidiario. Ora quando lei dice che la poesia di Charlot *« non era nelle corserelle, nelle acrobazie col bastoncino, nelle pause sentimentali e melanconiche »* ed afferma che *« Monsieur Verdoux ci fornisce la chiave per la comprensione di tutti i film di Chaplin »* evidentemente, nel suo generoso tentativo di « spiegarci » Charlot, finisce col cadere in contraddizione o almeno col peccare di ingenuità, perchè non ci pare che bisognasse aspettare questo *Monsieur Verdoux* per capire cosa « guidassero quei passettini o tenessero su quei baffetti ». Soprattutto perchè non è vero, come lei scrive, che *« finchè Charlot viveva con il sussidio (?) della sua mimica comicità era facile seguirlo e divertirsi senza impegno »*.

Ciò che Charlot ci dice oggi, togliendosi la maschera e impegnandosi direttamente in un atteggiamento polemico, ce l'aveva già detto prima con un linguaggio tanto più poetico quanto più schivo

FILM VECCHI MA VIVI

Caro direttore,

abbiamo visto, come Lei sa, alcuni ottimi film vecchi nella passata stagione che il Minculpop ci aveva proibiti. Grazie all'iniziativa intelligente di nonsappiamochi — ma lo ringraziamo lo stesso, chiunque egli sia — film di cui avevamo un lungo desiderio: Scarface del grande e misconosciuto Hawks (tutt'altro che rimbambito, quel vecchio leone: ha visto Il grande sonno *con la coppia Bacall-Bogart?),* La grande illusione *di Renoir e, pochi giorni fa, lo stupendo* Strada sbarrata *di Wyler.*

Ma visto che l'appetito viene mangiando, e che chi ha bevuto, berrà, non le sembra degno della nostra Critica *l'invocare che altri film, inediti per gli italiani, vengano messi all'onore del nostro sole? Tra essi (cito a caso):* Front Page *di Milestone (un altro che è sempre in gamba, vedi certe sequenze de* Lo strano amore di Marta Ivers*);* Little Caesar, Green Pastures, *e due pellicole del grande Vidor:* Street Scene, The Citadel *(da Cronin).*

E il Ford dei film « sociali »? Non avran mica paura, per caso?

Visto che abbiam vuotato il sacco, andiamoci allora sino in fondo! Ci sarebbero dei film... muti, già, proprio dei muti. Incredibile, ma è così Ci sono due pellicole, celeberrime, di Josef von Sternberg: Notti di Chicago, Gli sperduti dell'oceano *mai venuti in Italia.*

Ma per quest'ultimi l'iniziativa è ai Cine-club.

Quanto a noi, siam pronti a prendere il primo treno.

Pietro Bianchi

DELLA CENSURA

Signor Direttore,

C'è poco da fare. Deve essere una maledizione capitatagli addosso quando è nato. Da cinquant'anni - o pressappoco - non si fa altro che parlare di censura per il cinema, e molti ne sostengono, in base ai principi più disparati, l'assoluta necessità. Era ancora un giocattolino quando un prefetto di polizia, in Francia, si ficcò in capo che solo, senza la paterna protezione del buon costume, non poteva andare in giro per il mondo. Quel prefetto fu il primo censore cinematografico che la storia ricordi.

Diceva Balàzs: « Il cinema ha iniziato la sua vita con il poliziotto ». Pensava i motivi che furono cari ai registi delle origini. Eppure quel pensiero, così esatto, vale anche per le accoglienze che al cinema furono riservate dai veri confessionalismi di cui è piena la terra. Nella vita del cinema trovi sempre un poliziotto, e quel prefetto francese ne è, ancor oggi, il simbolo. Oggi, certo, i « tutori dell'ordine » usano maniere più urbane, non compulsano più i codici ma i libri di morale e agiscono con grande solennità, convinti di essere investiti di una nobile missione. E' evidente che quando le cose vanno a questo modo, quando certi severi signori si rigirano per la testa queste grosse idee, agli altri rimane ben poco da fare. Quei signori sono inattaccabili.

Molto meglio, allora, il poliziotto, con il suo sfollagente e le sue forbici estemporanee e maldestre. Non ci capiva niente, lo diceva. Non aveva pretese. Lo mandavano nelle sale per impedire un

oltraggio al pudore. Lo impediva. E basta. Poi trovava ad impicciarsi dei fatti suoi. Questi invece hanno l'abitudine di impicciarsi soltanto dei fatti degli altri. Per sistema. Dicono agli sceneggiatori: questo film non lo fate, questo lo tagliate così, a quest'altro castrate per bene tutta la scena d'amore. E aggiungono: quando avrete finito, tornate da noi e fateci vedere il risultato. Se va bene daremo il via. Se no... Se no, censura. Una seconda volta, sempre preventiva.

In nome della morale. Ma quale morale? Perchè questo è il punto. La censura cambia morale ogni giorno. O, quasi meno, ad ogni mutar di governo. Un giorno lavora con la morale del governo di Tizio e proibisce o massacra (per esempio) i film sociali: il giorno dopo con la morale del governo di Sempronio e proibisce o massacra i film antisociali. Questo in un certo paese. Nel paese confinante avviene, nello stesso tempo, il contrario. Per cui un film «buono» per un paese, è automaticamente «cattivo» per un altro. Che razza di morale è questa? Vorremmo che i censori ce lo spiegassero. E ci spiegassero anche perchè è opera di bene limitare negli individui la libertà di esprimersi secondo la propria volontà ed i propri gusti, imponendo loro un'altra volontà ed altri gusti, come se questi si potessero cambiare con la stessa disinvoltura con cui si cambia una camicia.

Ma, si dice: non si vuole limitare nulla, si vuole soltanto che il film non divenga un incitamento al male. E bravi! Ma per questo non esiste un codice penale?

Parole al vento. Nessuno scandalo, per quanto grave, nessuna protesta, per quanto energica e motivata, scalfiranno la pelle coriacea dei censori cinematografici. Risponderanno che si tratta di manovre politiche. Sarà inutile ribattere che la protesta è valida oggi com'era valida ieri, come sarà valida domani, in qualsiasi ambiente politico, contro qualsiasi censura, nera, rossa, bianca o gialla. Che non si insorge contro certi uomini, ma contro un sistema. Che non si insulta la Morale, ma si combatte la presunzione dei moralisti, la mania del moralismo. La quale è italiana, americana, russa, inglese, francese, ottentotta e neozelandese. E non si potrebbe essere più chiari di così.

Inutile, inutile. Tempo perduto.

O forse no? Qualcuno crede che ci si debba opporre, nonostante tutto? Ci indichi un mezzo efficace per farlo, e lo faremo. Per conto mio, mezzi non ne vedo.

Fernaldo Di Giammatteo

CINEMA ITALIANO

Signor direttore,

Si domandano molti fino a quando il cinema italiano che pure si è conquistato stima e fama dovunque, potrà continuare a sfruttare le possibilità di attingere ad una realtà così ricca di fatti e problemi scottanti quale è l'attuale del nostro paese: che cosa farà quando questa verrà ad esaurirsi e che cosa sarà di esso se continuerà su questa strada.

Se la prima preoccupazione, che è quasi comune ad ogni spettatore medio, oltre che apparire ingenua, si rivela errata in quanto deriva da l'inesatto parere che il valore artistico di quelle opere che si raggruppano sotto la sbrigativa sigla di «neo realismo del cinema italiano» derivi dai suoi elementi attualistici e quindi più contingenti, mentre esso è riposto proprio in quanto li trascende: la seconda invece esprime il timore ben fondato che in alcuni giunge ad una più precisa formulazione ed indica una necessità ormai implicante la vita stessa del nostro cinema. E' in sostanza la paura del dilagare di un manierismo realista: già infatti da «Roma, città aperta» che pure non è neanche di tre anni fa, si è arrivati a «Cronaca nera» e alla «Fumeria d'oppio» e non sarebbe certo necessario scendere così in basso chè già alcuni dei più diretti e celebrati discendenti di quel capolavoro mostravano i segni di una precoce decadenza.

Non è detto che da quel filone non possano nascere altri magnifici rampolli, tuttavia appare necessario evitare che tutta la nostra produzione si uniformi su quell'unica cifra: infatti in questa rinascita non si annoverano altri film, escluso forse il troppo presto dimenticato «Monsù Travet» di Soldati, che non siano privi di un certo valore, se non di impronta realistica e attuale. Insomma spaventa il fatto che non appaia possibile altro tentativo, altro genere, laddove è necessità assoluta di ogni vera arte che essa si rinnovi continuamente ed ogni artista dia libera espressione ad un suo individuale sentire.

Forse i poeti della celluloide in Italia non mancano, ma molti che pure son parsi dotatissimi e personalissimi in principio, si ostinano a tentare una via che non è la loro. Di sicuro non è a loro merito che si incanalino lungo la scia del successo altrui, ma è da riconoscere che il momento non permette loro alcun atto di coraggio, che, se alcune vie son state aperte, altre ne sono state chiuse e che contro di essi stanno coalizzati in formidabile alleanza, caso raro, il pubblico, i produttori e la critica.

Il primo, si sa, è sempre ostile ad ogni progresso e ad ogni novità, ma forse mai il suo gusto fu tanto in crisi come attualmente: è deluso cioè dal mediocre prodotto americano di confezione, in cui si ostina tuttavia a sperare con mirabile fedeltà ad ogni nuovo titolo; e purtroppo non è ancora maturo per intendere il valore dei rari prodotti inglesi, francesi, italiani e russi, infinitamente più genuini. La critica dunque potrebbe moltissimo su di esso e qualche successo l'ha già ottenuto quella critica che ha promosso l'attuale fisionomia del cinema italiano attraverso la rivista «Cinema» e qualche minor organo giovanile che all'ombra protettiva dei Guf andava sempre meglio approfondendo un'estetica, per quanto imprecisa e grossolana, di netta impronta marxista. Ora purtroppo anche questo lavoro è ridotto quasi a zero, rifugiatosi nei cerchi ristretti dei cineclubs e qua più che propugnare un gusto realista, sempre più intriso di eterogenei elementi sociali, non si sa e non si vuole fare.

I produttori, giustamente poi, badano a ripagarsi delle spese, e se da un lato sperano di poter conquistare il mondo con i sempre validi, ma non sempre ignobili «colossi», quando hanno stanziato alcune diecine di milioni per un film su i giovani traviati o i mercanti di cocaina, si ritengono assolti dai loro doveri verso l'Arte, perchè i critici hanno a lungo predicato che un film per essere artistico ha da essere attuale, realista e spudorato ed hanno finito col far credere che i due termini di «Arte» e «Problema» si equivalgano.

Questi sono i frutti della pericolosa sorte capitata al nuovo cinema italiano, di essere cioè stato in precedenza teorizzato, sicchè un pubblico non molto profondo in problemi di critica e di estetica ha creduto che la poetica di un artista, in questo caso Giuseppe De Santis, e di un gruppo di giovani a lui vicini avesse valore di estetica. L'autentico altissimo valore poetico di «Roma, città aperta» e di «Sciuscià» ha aggravato l'equivoco in quanto si è creduto che esso consistesse appunto nell'aderenza a quei principi, mentre, pur costituendo essa carattere fondamentale di quelle opere, non costituisce tuttavia la loro intima essenza di poesia. Infatti questa consiste nel film di Rossellini nel trascendere a dramma universale, a simbolo del dramma della nostra stessa vita d'uomini, di quella che era una lotta contingente, di un determinato momento della vita di due popoli: solo così può spiegarsi come mai popoli lontanissimi da noi per temperamento, esperienze, costume, abbiano amato il film di un amore spesso maggiore di quanto non l'amammo noi. Per il film di De Sica il valore poetico è da ricercarsi, nella simpatia umana, nella «pietà» che l'autore ha per le sue creature e che trasmette a noi facendoci direttamente partecipi del loro destino, ineluttabile, senza luce. Qualcosa che ci richiama direttamente il maggior poeta della terra di De Sica: il Di Giacomo di cui egli spesso ha anche gli accenti di ironia e di gioia. Sia detto per inciso: il suo bellissimo e quasi sconosciuto film «La porta del cielo» non pareva ripetere quello che è uno degli accenti più accorati del poeta napoletano: «Fratiello, Dio 'nce sta. — E se nun 'ce sta?»?

Uno dei più importanti problemi della civiltà cinematografica italiana è costituito a nostro avviso dalla necessità di una rinascita della critica, che non dimentichi i meriti e le conquiste della ancor vicina critica realistica, ma che possa però intendere il valore di ogni manifestazione d'arte cinematografica, aperta e ideologicamente disinteressata, giacchè ci pare di rintracciare nella ristrettezza della critica di De Santis, Pietrangeli, Lizzani, ecc, nella sua fobia per il formalismo che spesso degenera in ostilità per quanto è più decisamente libero e di ispirazione fantastica, nel loro pretendere ad ogni costo addentellati con i caratteri più appariscenti e contingenti della nostra attualità il principio di un ormai dilagante manierismo realista che in breve tempo potrebbe segnare la fine del nostro cinema.

Luciano Vecchi

Nocera Inf., 10 giugno 1948.

INVOLUZIONE DI CARNÉ

(DA "JENNY„ A "LA FLEUR DE L'AGE„)

La « vicenda » personale di Marcel Carné potrebbe servire ad esemplificare, tipizzandola, la storia del cinema francese degli ultimi dieci o dodici anni. Rivelatosi (i critici parigini scrissero ch'egli *fit un départ foudroyant*) con « Jenny », supervisionato da Feyder (1936), Carné dopo « *Drôle de Drame* (1937), rinverdì gli allori del verismo francese con i successivi « Quai des brumes », « Hotel du Nord » e « Le jour se lève » (1939), conquistando, insieme con i Renoir, i Duvivier, i Moguy (sebbene gli ultimi due mostrassero una certa discontinuità) da un canto, con Clair dall'altro, allo schermo transalpino quel predominio, in fatto di *cinema arte*, ch'era stato appannaggio, negli immediati anni del primo dopoguerra, della produzione germanica.

Ma, dopo l'evoluzione dello « stile », ha inizio il periodo involutivo. E già nel 1942 Carné abbandona la sua scarna essenzialità e tenta di esplorare i domini incantati della fantasia. Ecco, quindi, « Les Visiteurs du Soir », uno « sbaglio » di squisitissimo gusto formale: ecco, nel 1944, il monumentale « Les Enfants du Paradis », in cui continua nella direzione segnata da « Les Visiteurs », nella ricerca di quella che fu chiamata « la terza via ».

Poi le ore estreme della guerra, la Francia « occupée » e la Francia « nono », la « resistence »: ultimi atti di una tragica avventura che sfociano nel desolato dopoguerra europeo.

Qualche cosa di molto importante, diremmo di definitivo, è accaduto: e la separazione, la cesura tra il *prima* e il *dopo* si fanno ogni giorno più nette, più decise. Un abisso incolmabile è stato scavato tra lo ieri e l'oggi. E' possibile, ci si domanda, ricominciare di là dove il primo colpo di cannone ha definitivamente chiuso la prima metà del secolo, anche se il 1950 era, allora, lontano?

Da questo interrogativo, a cui ciascuno tenta di rispondere secondo le proprie possibilità, nasce quel periodo di sbandamento che si ripercuote su ogni attività materiale e spirituale. E il cinema francese stenta a ritrovare la sua via. E Carné tenta invano di conciliare la necessità intima, urgente, di una *verità vera* con le sue più recenti esperienze.

Ecco, allora, sotto la spinta interiore della « necessità » e della « forza dell'esperienza », la realizzazione di « Les portes de la nuit » che, nelle intenzioni, vorrebbe essere « une chronique poetique et tendrement gouilleuse d'un fouhourg parisien ».

La trama tenta di fondere due elementi opposti: l'incontro tra un uomo e una donna segnati dal destino e il loro bruciante amore chiuso nell'arco breve di dodici ore e l'avventura d'un reduce da un campo di concentramento e la scoperta, da parte di questi, dell'uomo che l'ha venduto ai tedeschi. I due motivi, quello poetico, incantato, e quello realistico, anche filtrando attraverso la regia di un Carné intellettualistico si *sovrappongono* senza riuscire mai a *fondersi*: procedono parallelamente, in tortuosi zig-zag, senza riuscire mai ad incontrarsi, ad amalgamarsi in un tutto solo. Di qui un film senza equilibrio, in cui la « mano » di Carné si rivela solamente nello studio del dettaglio-studio aiutato dalla fotografia stupenda di Agostini, - in taluni frammenti che, d'altra parte, sono colmi di reminiscenze e di aiuto - citazioni facilmente identificabili, in taluni preziosismi formali. Ma giungono in terra di Francia i primi film della « scuola del neo-realismo italiano ». L'Italia, uscita malconcia e piagata dall'evento bellico, ha saputo trarre dalla sua miseria materiale e spirituale la ispirazione per il suo cinema, e per prima ha fornito preziose indicazioni ai cineasti di buona volontà.

Carné, che è disperatamente alla ricerca di una « via », comprende la lezione e, subendo l'influenza particolare di « Sciuscia » di De Sica - il film, a nostro parere, più « importante » della « serie » del dopoguerra - si ricorda anche di essere stato il regista di « Quai des Brumes » e di « Le jour se leve ». Torna ad immergersi nella realtà quotidiana, nei problemi di tutti i giorni cercando di liberarsi del « letterario » delle sue sfere più recenti e parte, con una *troupe* composta in massima parte di minorenni (siamo nell'aprile del 1947) per un'isoletta in cui comincia a girare « L'Ile des enfants perdus » (una vecchia « idea » del 1937, poi abbandonata) ribattezzato, nel corso della lavorazione, « La fleur de l'Age ». Ma il lavoro - Carné è un regista dispendioso - viene sospeso per mancanza di fondi. E Carné, tornato a Parigi, firma un contratto con una produttrice italiana, per girare un film di cui non è stato ancora fissato il soggetto, ma di cui si sa che i dialoghi saranno scritti da Anouilh.

Che cos'è « La fleur de l'Age », l'opera *inachevé* di Carné? E' una storia di minorenni traviati (anche nell'aver richiamato in vita la vecchia idea si nota l'influenza di « Sciuscià »), chiusi in un reclusorio circondato dal mare. Due *enfants maudits* giungono sul battello che unisce periodicamente l'isola al continente. Il maggiore dei due incontra a bordo una giovane donna, che si sente attratta da quel volto di angelo decaduto. Il minore, invece, intesserà uno scontroso idillio con una ragazzina appetita da un sorvegliante. Di qui l'esplosione del dramma e il tentativo di fuga dei due detenuti.

Abbiamo potuto vedere alcuni frammenti, molti dei quali sono bellissimi. Essi dimostrano la cura nell'inquadrare che Carné ha sempre applicato nelle sue opere migliori, e la straordinaria facoltà di spremere il meglio e saperlo cogliere dagli attori. Certi tagli di spiagge vuote e solitarie, battute da un vento senza sosta, segnate solamente dagli zoccoli di un cavallo, certi paesaggi rocciosi, che compongono un gioco musicale di bianchi e di neri bagnati da una luce sfolgorante, mediterranea, son colti da Carné con un senso di toccante poesia, rivelando l'aspirazione ad un nuovo più semplice e meno intellettualistico stile.

Ma abbiamo avuto l'impressione(per quel che si può giudicare dalla visione frammentata dei vari « pezzi », taluni dei quali non ancora definitivamente montati, altri muti, altri con appena la colonna guida, altri, infine, con ancora, in testa, il numero del ciak e l'ordine di inizio della scena) che Carné non abbia avuto il coraggio di « prendere di petto » il problema della delinquenza minorile (come fece, invece, De Sica in « Sciuscià ») e che vi abbia introdotto (o lasciato introdurre) eccessivi elementi di un romanticismo un po' facile e meccanico (lo amore della donna per uno dei detenuti, la rivalità amorosa del guardiano e del più giovane dei ragazzi, ecc.) che, se possono servire ad « ammorbidire » certe « resistenze » del pubblico, distraggono dall'essenza umana e sociale del « problema » che il film vorrebbe illuminare.

GAETANO CARANCINI

RETOUR DE PARIS

Oltre a una diecina di ciné-clubs vi sono a Parigi alcune piccole sale dove, settimana per settimana, vengono ripresi i film migliori e più curiosi. V'è una sala così ai Champs Elysées, ma è troppo « boulevardière »: con Les gens du voyage *di Feyder e* Quais des brumes, *passano ancora i film con Victor Francen, Elvire Ponesco, Annie Ducaux, Gaby Morlay, Raimu e André Luguet: alcuni recitano sempre sui boulevards le commedie a successo del loro repertorio, qualcuno è morto. I loro film « elettrizzanti », sono tutti una curiosità da rivedere.*

Al Luxembourg, invece, c'è un'ex-saletta d'avanguardia con un nome che ricorda Diderot: studio des Ursulines. L'avanguardia di qualche settimana fra era The guilt of Janet Ames, Le Tempestaire *di Epstein, o magari* Notorious.

Un'altra saletta è nel centro del quartiere latino, in una via che sembra una piccola orgia dello spettacolo: il Théatre des noctambules, due tabarins e il cinema Champollion a pochi metri l'uno dall'altro. Questi tabarins sono curiosi: si può assistere a qualche conversazione politica sulla situazione mondiale: si prende una birra, e si ascolta un vecchio signore che vuol porre la sua candidatura a presidente dell'unione mondiale o qualcosa di simile. Qui la gente è più cinematografica: scorci alla Clair, qualche gruppo alla Marc Allégret (Entrée des artistes) *l'occhio si fa leggermente quadrato e scopre occasioni per un grande film. Al Champollion cambiano ogni settimana: riprendono* Orizzonte perduto *di Capra,* Sous les toits de Paris *di Clair in una copia invidiabile, o la* Lucrèce Borgia *di Abel Gance che richiama pubblico quanto* La cena delle beffe.

Giorni fa hanno ripreso Drôle de drame *di Marcel Carné. Nella sua storia fotografica del cinema francese* (Image du cinéma français, 1945), *Nicole Védrès mette le fotografie di* Drôle de drame *nel capitolo « Burlesque et comiques »: il capitolo comincia con*

VENTICELLO DEI CAMPI ELISI

Parigi, giugno

La censura della Quarta Repubblica, erroditato da Vichy il mocalismo dell'ordine nuovo di marca nazista, sta veramente esagerando. Lavoro - Patria - Famiglia è il motto dei censori e di coloro che non vogliono incorrere nelle loro reprimende. «La Certosa di Parma», proscritta in questi giorni a Parigi, è stata sacrificata alla censura delle madri di famiglia e a quella dei confessori, se non voleva correre i pericoli del «Diable au corps». I cinematografari devono vedere il mondo tutto rosa e i francesi ancoluti. Il povero Stendhal il quale, infatti, aveva scritto per farsi capire dai lettori del 1880 (!), viene doleificato da quegli spregiudicati che siamo noi, posteri del 1948. Alla fine del lungo film Clelia e Fabrizio si salutano, la prima per correre intatta presso il marito Crescenzi che l'attende a Bologna desideroso di consumare il matrimonio, il secondo per chiudersi in convento. Il povero Sandeino, figlio dei due indimenticabili amanti, torna sotto il ravolo della leggenda: la passione, l'energia, la spregiudicatezza del milanese di Grenoble vanno a farsi benedire. Il regista Christian Jaque ha pubblicato, il giorno della proiezione del film, un articolo su Carrefour intitolato: «Non sono un assassino». Henri Marlineau, il segretario dello Stendhal Club ha iniziato il coro delle proteste. La scrittore è stato tradito sistematicamente e gratuitamente: non lo hanno seguito neppure in quelle sue preziose notazioni di arrenggiatore avanti-lettera, lui che amava i fulleretti che danno risalto alla vita.

La censura si è fatta viva per «Clorhydrate», film tratto da un romanzo popolare a successo. E' tornata ora all'assalto per la riduzione dell'opera di Cocteau «Les parents terribles». Ha messo le mani avanti per «Jo la Guitare». La morte di Jacques Feyder e il rinvio alla primavera del 1949 del Festival del cinema di Cannes sono le due ultime notizie sensazionali. Più confortante l'elenco degli ospiti che la Francia riceverà nel corso dell'anno: Gary Grant, Jennifer Jones, Charles Boyer, Tyron Power, Jim Kelly, Edward G. Robinson - il quale ha l'intenzione di razziare gli ultimi Modigliani e Renoir che ci sono in giro per la sua collezione di Hollywood. Fred Astaire, Joan Crawford, Ginger Rogers, Clark Gable, Errol Flynn, Al Johnson, Deanna Durbin, Shirley Temple e Charlie Chaplin. Il regista Billy Wilder è già a Parigi da qualche tempo. Ha fatto un buccino dell'inferno perchè gli hanno rubato il famoso cappello floscia al Maxim's. Ha detto che è stato un ungherese a portarglielo via. Prima di essere americano, Wilder era austriaco e come tale ha una cattivissima opinione degli ungheresi. Gli amici gli hanno garantito che gli ungheresi a Parigi ce ne sono parecchissimi. «Perchè non li volete» ha risposto Wilder - hanno vergogna a dire di essere ungheresi. I soli che lo ammettono sono i romeni, perchè questo è ancor peggio». Rita Hayworth ha già fatto parlare del suo soggiorno parigino. Al reporter di Combat che l'ha intervistata in un hotel della capitale ha detto che l'ex marito Orson Welles è un genio con un'anima da baby e che è troppo complicato per lei. Parigi è bellissima ma i francesi non sanno vestirsi; Gilda li ha trovati supremamente brutte ravatte.

Sul piano della produzione porbe novità e molte proteste contro l'imprudenza - protetti dal governo preoccupato di non guastarsi con gli autori del piano Marshall - della produzione americana. Jean Aurenche, lo sceneggiatore del «Diable au corps» sta preparando un film a colori sulla vita di Van Gogh. Aurenche ha dovuto già rinunciare a una «Giovanna d'Arco» perchè Ingrid Bergmann ha voluto portare l'armatura della pulzella e salire sul patibolo; ma per Van Gogh è deciso a non farsi pestare i piedi. Gli esterni verranno girati in Olanda, in Inghilterra dove il pittore fu professore di francese, a Parigi, nel Boringe dove evangelizzò e imbianchì, ad Arles dove aggiunse Gauguin e offrì ad una Gaby la sua orecchia, a Saint Rémy, nel Auvergne dove il vecchio revolver di papà Burnux...

La «bombe» del mese è la scoperta dei fratelli Rous, i quali sarebbero per il cinema a colori quello che furono i fratelli Lumière per il cinema muto. Essi avrebbero realizzato il miracolo di riprodurre veramente i colori della natura sullo schermo. Si tratterebbe di un apparecchio da applicare alla macchina da presa e a quella di proiezione e che utilizzerebbe la pellicola comune. Marcel Pagnol, l'inventore accademico che vuol creare un film latino da contrapporre ad Hollywood, non vuol più lavorare senza l'obiettivo dei fratelli Rous. Tanto che ha preso l'ovvia decisione di rifilare un film sulla vita di Schubert («La belle meunière») già pronto per rifarlo a colori. Pagnol pensa anche ad una nuova versione in inglese della «Femme du boulanger» ed è probabile che Charlie Chaplin vi prenda la successione di Raimu.

LORENZO BOCCHI

---

un film di Méliès (1910) e finisce col film di Carné e Prévert (1937). A metà c'è Le voyage immaginaire e Le dernier milliardaire, quel raro esempio di comica rondesciallesca che si chiama Sept femmes pour un mari, Cibulette di Claude Autant Lara, i fratelli Prévert, Les gnités de l'Escadron, le comiche di Muni e La pémière sortie d'un collegien; un mondo di gags, di fughe, di inseguimenti (Little Moritz rapisce Rosalia), di rammelli che ratrino nelle ruse, di lucidi cilindri, di signori in frack, di peine attrici in rumicioli che rimettono diabolicamente in onore la tradizione del vaudeville. Drôle de drame chiude la rassegna. C'è lo stesso ambiente, ma ironizzato l'ironia dell'ironia, come ne L'affaire est dans le sac. Le situazioni sono eguali, ma Jacques Prévert sorride maliziosamente dietro la silhouette gustosa di Françoise Rosay. Gli autori fingono di voler semplicemente divertire, in realtà vorrebbero divertirsi nel divertimento: finzione su finzione la testa ci gira e guardiamo il film con un sorriso che non ci permette di ridere.

Londra di fine-secolo: un tranquillo borghese ha ranquistato la cittadina con terribili romanzi gialli e ha suscitato l'ira delle associazioni religiose. Di equivoco in equivoco si vede accusato di omicidio nella persona di sua moglie con cui è costretto a fuggire. E si ritrova nella casa, truccato, obbligato a scrivere per un giornale dei reportages sul «suo» omicidio. Michel Simon è il romanziere, Jouvet un prete contro il quale si accaniscono le intenzioni ragionevole anarchiche di Prévert, e Barrault una specie di ladro che ruba e uccide sotto l'esempio maleficio dei romanzi gialli. V'è anche una scena d'amore fra Françoise Rosay e Barrault molto fuori del più divertente vaudeville.

Drôle de dramme è un brillante esempio di cinema francese: nel '37 Carné e Prévert erano un'équipe affiatata e molto rappresentativa. In questi giorni Prévert è divenuto un poeta in voga, e per i bar letterari corre una parodia delle sue poesie naturaliste: «Il boulevard Saint-Germain - è un boulevard molto lungo - e gira in tondo». In compenso Cocteau tenta una Euridice tratta dalla commedia di Anouilh senza la sua collaborazione.

Oltre a tutto questo Drôle de drame ha una «distribution éclatante», come dicono i francesi. Lo Champollion ha riprende quattro volte all'anno e ogni volta Barrault vi ottiene un bel successo personale: vi sono studenti ritorni, americani, inglesi che non perderebbero l'occasione di vederlo... E la nuova generazione, se deve giudicare del miglior spettacolo dell'anno, è divisa tra Il processo e Amphitrion. Naturalmente il successo è meritato: Barrault è un mimo, recita la pantomima, e riduce Amleto in chiave di balletto; ma Amleto è un personaggio difficile: i francesi non rapiscono in genere nè le sue follie, nè questi mutamenti di scena, così continui, così lontani da Eurine...

In fine di stagione Barrault ha ripreso un vaudeville di Feydeau, Occupe-toi d'Amélie, con un grande successo. E' stata una festa del cinema francese. Da Méliès a Carné gli stessi personaggi, le stesse situazioni. Labiche è stato «filmato» da Cloir e Feydeau vale Labiche: aspettiamo un film da Occupe-toi d'Amélie.

SERGIO ROMANO

Cinema americano: cinquant'anni dopo

III.

Vidor, come Porter, soccombette gradualmente alla macchina. Sporadicamente un film come « *The Citadel* » ricordava ai suoi amatori le sue qualità peculiari, ma la sua identità artistica, l'associazione del suo nome a quei films che più profondamente ne esprimevano il talento, dovettero essere sacrificati sull'altare di un dio assetato di sangue ed inflessibile chiamato Cassa.

Dai giorni di Porter e dei suoi « thrillers » da una bobina, il pubblico dei cinema era cresciuto del 1000 per cento per giungere all'odierno ghiottonesco e sovreccitato appetito dei cinemamatori che consuma ben più di 400 films all'anno in 16.500 teatri (un posto su ogni 12 persone e mezzo della nostra popolazione totale). Va senza dubbio riconosciuto che Hollywood possiede una creatività sufficiente a produrre una dozzina di films eccellenti e un'altra dozzina di quasi eccellenti all'anno. Ma, per rifornire migliaia di cinematografi con un cambio di programma almeno una volta la settimana, Hollywood deve alimentare gli apparecchi da proiezione della nazione con 40.000 miglia di film per settimana, producendo nello stesso tempo 600 miglia di film veramente « originali » in un anno. Queste sono grosse cifre, specialmente se si consideri il fatto che tre films su quattro sono probabilmente riedizioni e che cominciano ad assottigliarsi in modo preoccupante.

Per accontentare 100 milioni di « habitués » americani al doppio programma (più altri 30 milioni in Inghilterra e parecchi altri milioni in tutto il mondo), i films devono essere prodotti in vasti stabilimenti. Nel nostro mercato inflazionistico, un film che costa meno di un milione di dollari viene catalogato con la lettera « B » ed un film che impiega i migliori talenti di ogni reparto può difficilmente essere realizzato, a quanto si dice, con una spesa inferiore a tre milioni di dollari. Dato che i maggiori « studios » producono trentacinque o cinquanta films in un anno, il cinema è diventato una grande industria commerciale; tuttavia, per quanto i profitti siano cresciuti costantemente in cinquant'anni (eccettuati i periodi di depressione), un'inchiesta della rivista « *Fortune* » sull'industria cinematografica accusa quest'ultima di non avere i profitti che dovrebbe, in considerazione della proprietà mondiale dei suoi prodotti. Le automobili, a quanto sembra, rappresentano un investimento meno spettacoloso ma più sicuro. Così il Coca-Cola. Queste industrie sono efficienti perchè hanno standardizzato la loro produzione e ridotto al minimo i rischi.

Ora, fate che un solo film possa realizzare più di 30 milioni di dollari, che l'incasso totale dei films in un anno raggiunga la cifra di un miliardo e mezzo di dollari, che gli interessi di Rockefeller e di Morgan, mediante le loro « Chase National Banks », la « R.C.A. », la « Western Electric » e l'« A.T. e T. » controllino i maggiori stabilimenti cinematografici i quali a loro volta controllino i sistemi di distribuzione e di diffusione, e avrete ottenuto la riduzione al minimo dei rischi e la standardizzazione della produzione.

Uno dei più sicuri coefficienti di riduzione di rischi e di standardizzazione è stato per anni il divo. Fin dal 1910 le compagnie cinematografiche che crearono il primo monopolio (come membri della « Motion Picture Patents Company ») celarono a bella posta sotto l'anonimo le persone dei loro attori nella miope convinzione che la pubblicità dei loro nomi li avrebbe incoraggiati ad imporre aumenti di stipendio e ad accrescere così i costi di produzione. Ma i frequentatori dei « nickelodeons » cominciarono già a dimostrare manifestazioni spontanee di quella bassa adorazione, quel culto sottomesso, quella passione artificiale che sono diventate uno dei fenomeni più significativi della nostra cultura ad alta pressione. Già quarant'anni fa piovevano letteralmente le lettere che richiedevano il nome della « Ragazza della Biograph » o dell'« Uomo dagli Occhi Melanconici », del « Bell'Indiano » o della « Piccola Mary ». Così ebbe inizio la mania che si diffuse, come tanto poeticamente si espresse un pioniere produttore, come i fiori selvatici. La mentalità conservatrice dei primi monopolisti vi si oppose e per questo essi perirono. Gli indipendenti, pieni d'iniziativa - Zukor, Lasky, Goldwyn, Laemmle - la riconobbero, la incoraggiarono, la sistemarono e per questo prosperarono.

Il culto dei divi è una questione sociologica, psicologica e patologica che vale 64 milioni di dollari (il profitto netto dell'anno scorso). E, dal momento che saremo probabilmente sepolti con i nostri divi, può diventare anche una questione archeologica. Un divo non è creato per acclamazione critica, ma ciò proviene da qualcosa di più elementare, di più temibile, qualcosa di peculiare in un popolo minato dalla vanità. Il salario di Mary Pickford non aumentò da 50 a 10.000 dollari la settimana perchè era una brava attrice (per quanto fosse stata la prima a dimostrare come s'interpretava un film), ma perchè essa fu la « Fidanzata dell'America ». E questo non è un mero « slogan », perchè realmente lo fu. E le donne non strapparono gli abiti di dosso a Valentino perchè impressionate dal talento istrionico ch'egli rivelò nel « *The Four Horsemen of the Apocalypse* ». Uno studio stimolante sulla moralità americana potrebbe essere basato sul nostro mutevole gusto per le dive: le tremule eroine di tipo vittoriano (vedi la Gish) avanti la prima Guerra Mondiale; la malvagia (sempre in senso vittoriano) Theda Bara durante gli anni della guerra, le nostre Giovani Ballerine intorno al '20 - Colleen Moore, Clara Bow e Phyllis Haver; le nostre, secondo una recente trovata, « sofisticate » Gloria Swanson e Pola Negri; il gruppo del Sesso ad oltranza - Mae West, Jean Harlow, Marlene Dietrich e Hedy Lamarr; e da ultimo il modello romanticizzato di Greer Garson e Ingrid Bergman insieme a qualche tipo bene in gambe (vedi la Grable) per la gioia dei maschi.

Oggi, il fatto che un divo possa rappresentare o creare un personaggio vivente sullo schermo rappresenta solo un accidentale miglioramento della sua condizione di membro della nostra mitologia. Più spesso accade che uomini e donne, entrati nel cinema come attori, debbano trattenere o congelare le loro qualità per adattarsi ai ruoli fissati che devono giocare nelle menti, nei cuori o sugli impulsi emozionalmente immaturi dei cinemamatori chiamati « fans »

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Rassegna mensile

diretta da ANTONIO MARCHI
e da FAUSTO FORNARI

Direzione - Redazione - Amministrazione
PARMA
Via Vittorio Emanuele, 57 Telefono 46-33
Redazione Romana presso Federazione Circoli del Cinema
Via Uffici del Vicario 49 - Roma

Un numero L. 100; *Numeri arretrati*: n. 1 L. 40, n. 2 L. 40, n. 3-4 L. 60, n. 5 L. 60, n. 6 L. 60, n. 7 L. 60, n. 8 L. 100.
La collezione completa dei primi 7 numeri L. 300

ABBONAMENTI:

Anno 1948 (numeri 9) L. 800
Anno 1948 a partire dal n. 1 L. 1000
Conto corrente postale n. 8/5199

Chiunque ci fornirà cinque nuovi abbonamenti riceverà in omaggio un abbonamento al 1948

Officina Grafica Fresching - Parma

(abbreviazione di «*fanatics*»). Jimmy Cagney, ad esempio, era un attore prima di diventare il Dio della Tenace Bontà, della Tenera Cattiveria e del «Sex Appeal» da pescialino. Molto prima che Spencer Tracy fosse deificato, egli venne a notorietà in «*The Last Mile*», ma ora è irrimediabilmente un adulto «Scout», il tipo di Americano Rumoroso, Pratico, Testa Dura ma Cuore Tenero. Perchè, dichiara con spaventosa logica il produttore, fargli interpretare un'altra parte quando abbiamo l'eccellente prova della Casa che questa è la parte che il pubblico vuole da lui?

Analogo è il caso di Gable il quale, sia che parli il linguaggio di Rhett Butler o di un qualsiasi esercente in radio, può essere solamente il Gable Commesso Viaggiatore, il tipo dalla bellezza scellerata con cui è piacevole scherzare ma che è pericoloso sposare, che ogni donna, da Park Avenue a R.F.D.I., segretamente brama. E che dire di Flynn? Un altro Commesso Viaggiatore. E Van Johnson? Il Re dei Felici Appuntamenti. Lana Turner può impersonare la figura dell'avida moglie assassina del proprietario di uno spaccio in «*The Postman Always Rings Twice*», ma ciò che realmente rappresenta è un ammaliante e lisciato manichino, non la perfida persona vivente di passione furiosa come la descrisse James M. Cain, una modella in turbante bianco e calzoncini, una Miss Spaccio 1946, vestita per il suo passo di pavone sui gradini di un'esposizione.

Forse è questo che vogliono i fedeli giovani uomini e donne del «Lana Turner Fan Clubs of America, Inc.», poichè, a dispetto dell'individualità che le era propria un tempo, essa è stata ritagliata ed imprigionata in un'etichetta. E' il magnetismo da cassetta di queste etichette che assicura un film contro i rischi del caso che tarpano ogni sforzo creativo, non è il soggetto che importa, ma il divo. Più di qualsiasi altro singolo fattore, il divo ha mantenuto in piedi l'industria e prostrato l'arte cinematografica.

(continua)

(trad. di G. Ambrosoli)

BUDD SCHULBERG

SIPARIO

Rassegna mensile dello spettacolo

Diretta da IVO CHIESA

Direzione, redazione e amministraz.

Bompiani - Corso Valdusco, 2 - TORINO

LA CITTADELLA

Mensile di Politica e Cultura

Diretto da SALVO PARIGI

Uffici: Piazza Vittorio Veneto, 6

BERGAMO

CITTADELLA FILM

PARMA

Via Università, 7

LUX FILM

ROMA

LA DUCALE

Profumi

LA FIERA LETTERARIA

Settimanale

delle lettere, delle arti e delle scienze

Direttore: PIETRO PAOLO TROMPEO

Direzione e Amministrazione

Via dei Condotti, 5 — ROMA

ABBONATEVI

A

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

La revue du cinéma

Mensuelle

Directeur-Rédacteur en chef

JEAN GEORGE AURIOL

Paris: 20, Place de la Madeleine (8e)

ANTONIO MARCHI - *Responsabile*

Officina Grafica Fresching - Parma

COSTA LIRE CENTO